



335^e Livraison.

Tome XXXI. — 2^e période.

1^{er} Mai 1885.

Prix de cette Livraison : 7 francs.

LIVRAISON DU 1^{er} MAI 1885.

TEXTE.

- I. LA COLLECTION ALBERT GOUPIL (1^{er} article) : L'Art occidental, par M. Émile Molinier.
- II. LE SALON DE 1885 (1^{er} article), par M. André Michel.
- III. LA DIVINE COMÉDIE ILLUSTRÉE PAR SANDRO BOTTICELLI (1^{er} article), par M. Charles Ephrussi.
- IV. LE VITRAIL (2^e article), par M. Lucien Magne.
- V. LES ARTISTES BELGES : XAVIER MELLERY, par M. Camille Lemonnier.
- VI. EXPOSITION DES PASTELLISTES FRANÇAIS A LA RUE DE SÈZE, par M. le baron Roger Portalis.
- VII. REVUE MUSICALE, par M. Alfred de Lostalot.
- VIII. PEINTURES MURALES D'OVERZELL, par M. C. S.
- IX. CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE, par M. Claude Phillips.
- X. BIBLIOGRAPHIE : Les Figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre, par M. Léon Heuzey; Compte rendu par M. Alfred Darcel.

GRAVURES.

Collection Albert Goupil : Encadrement d'une porte fait de fragments de meuble du xvi^e siècle; Saint Jean, buste par Mino de Fiesole; Figure d'évêque en bois sculpté (xv^e siècle); Armoire à bijoux (xvi^e siècle); Lanterne en fer forgé (xvii^e siècle) : dessins de MM. Guérard, Paul Laurent, Kreutzberger et Goutzwiller.

Saint Jean, par Donatello, buste en marbre de la collection Albert Goupil; eau-forte de M. Henry Guérard, tirée hors texte.

Fas-similés de quatre dessins de Sandro Botticelli pour la *Divine comédie* (Manuscrit du Musée de Berlin) : gravures de MM. Guillaume frères.

Annonciation, vitrail du xv^e siècle à l'église d'Eymoutiers (Haute-Vienne), en tête de lettre.

Guillaume de Montmorency, vitrail de l'abside de Montmorency (xvi^e siècle); héliogravure de MM. Boussod, Valadon et C^{ie}, tirée hors texte.

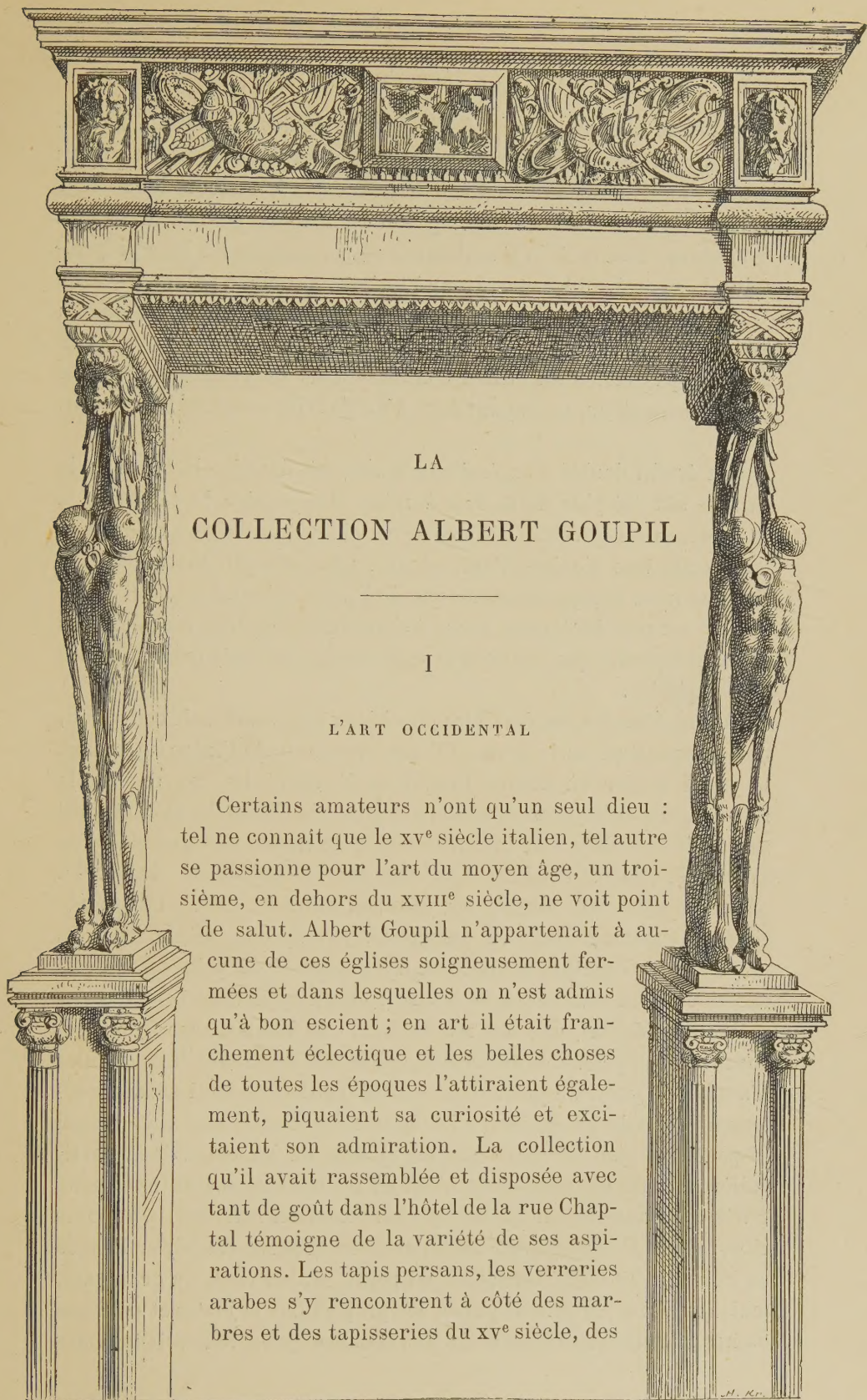
Fac-similés de dessins de Xavier Mellery : La Tricoteuse; La Religieuse; La Grand'mère; Intérieur de cour, en cul-de-lampe.

Deux Figures tirées d'un tableau de Pater (collection Isaac Pereire), en cul-de-lampe.

Jeune Femme vue de dos, eau-forte originale de J. de Nittis; gravure tirée hors texte.

Peintures d'Oberzell : Résurrection du Fils de Naïm, en tête de page, et La Tempête apaisée; Peintures du Codex Egberti, en lettre et cul-de-lampe.

Figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre : Tête de Déesse mère (Chypre), en lettre; Aphrodite (Tanagra); Figure funéraire de type égyptien (Rhodes); Vénus (Cyrénaïque); Femme drapée (Cyrénaïque); Amour (Tanagra), en cul-de-lampe.



LA
COLLECTION ALBERT GOUPIL

I
L'ART OCCIDENTAL

Certains amateurs n'ont qu'un seul dieu : tel ne connaît que le ^{xv}^e siècle italien, tel autre se passionne pour l'art du moyen âge, un troisième, en dehors du ^{xviii}^e siècle, ne voit point de salut. Albert Goupil n'appartenait à aucune de ces églises soigneusement fermées et dans lesquelles on n'est admis qu'à bon escient ; en art il était franchement éclectique et les belles choses de toutes les époques l'attiraient également, piquaient sa curiosité et excitaient son admiration. La collection qu'il avait rassemblée et disposée avec tant de goût dans l'hôtel de la rue Chaptal témoigne de la variété de ses aspirations. Les tapis persans, les verreries arabes s'y rencontrent à côté des marbres et des tapisseries du ^{xv}^e siècle, des

meubles de la Renaissance, des peintures et des dessins modernes. Tout n'y est point placé pêle-mêle cependant, mais dans un savant désordre qui met les choses à leur bonne place et leur donne leur véritable valeur. Deux salles ou plutôt deux ateliers — consacrés l'un à l'Orient, l'autre à la Renaissance — permettaient à leur propriétaire de se croire transporté tour à tour dans quelque palais des *Mille et une nuits* ou dans l'habitation d'un grand seigneur du xvi^e siècle; mais quelle que fût l'illusion qu'il voulût se procurer, il ne s'en trouvait pas moins au milieu d'œuvres d'art de premier ordre que plus d'un amateur, se croyant doué d'un goût plus sévère, lui enviait.

Un érudit doublé d'un écrivain distingué, dont les lecteurs de la *Gazette* ont été plus d'une fois à même d'apprécier le talent et la compétence en pareille matière, s'est chargé de faire connaître la belle collection d'objets d'art orientaux formée par Albert Goupil. Nous ne nous occuperons donc que de l'art occidental.

Les œuvres dont nous avons à faire la description n'égalent pas en nombre celles que contient la salle orientale, mais quelques-unes sont capitales.

Avant d'étudier en détail les plus beaux morceaux de la collection, nous demandons au lecteur qu'il nous permette de l'introduire dans le grand atelier où Albert Goupil avait réuni les œuvres de la Renaissance et les œuvres modernes qu'il chérissait le plus et qu'il avait admises dans son intimité. Qu'on se figure une grande pièce carrée, largement éclairée d'un côté par un immense vitrage. La première chose qui frappe les yeux en entrant, c'est une grande cheminée monumentale du commencement du xvi^e siècle, dont la gracieuse architecture est décorée d'écussons et de peintures. Cette cheminée a eu son heure de gloire : elle a appartenu à ce fameux château de Montal, une des merveilles de la Renaissance française, dont les sculptures brutalement, séparées des murailles qu'elles n'auraient jamais dû quitter, se sont éparpillées en 1881 sous le marteau du commissaire-priseur. Les bustes des Montal sont aujourd'hui dispersés un peu partout dans les musées ou les collections particulières; mais les cheminées n'ont ni les unes ni les autres quitté Paris et il faut espérer qu'elles y sont fixées définitivement. Remercions Albert Goupil d'avoir contribué pour sa part à retenir en France ce morceau d'architecture; ce n'est point, si l'on veut, du grand art, mais les lignes en sont si pures, les proportions si justes et si dignes de nos grands architectes de la Renaissance qu'on le revoit toujours

avec plaisir. Un médaillon de marbre, un profil de personnage du xv^e siècle, celui-là bien italien et provenant de Florence, a été fixé au milieu du manteau de la cheminée; malgré leur différence de nationalité, les deux morceaux s'accordent sans peine et forment un ensemble fort agréable à l'œil.

Des meubles du xvi^e siècle, que surmontent des tapisseries, sont disposés de chaque côté de la cheminée, tandis qu'au fond, faisant face au jour, sont placées les pièces capitales de la collection. Au centre une madone en terre cuite du plus pur style florentin et que l'on pourrait attribuer, sans trop risquer de se tromper, à Antonio Rossellino — c'est l'opinion de notre confrère et ami M. Louis Courajod — sépare deux des plus belles tapisseries que l'on puisse voir : l'*Annonciation* et l'*Adoration des rois mages*. Au-dessous, sur des gaines élevées, à droite et à gauche d'un grand meuble, se voient d'une part un buste de saint Jean-Baptiste en marbre, signé opvs MINI; de l'autre un second buste de saint Jean, également en marbre, qui ne peut être né que sous le ciseau de Donatello.

Le côté qui fait face à la cheminée est occupé par une construction bizarre que l'on ne peut mieux comparer qu'à ces tribunes où autrefois, dans les salles de fête, on plaçait les musiciens. Sur des colonnes de marbre, à chapiteaux dorés, est établie une sorte de galerie ou de balcon dont la balustrade ajourée se détache sur des tapisseries à grands personnages. Cette construction en bois se prolonge jusqu'au sol et des sphinx, enlevés, croyons-nous, au montant de quelque cheminée, soutiennent un dais central et encadrent la porte sur laquelle elle fait saillie. Enfin, au centre de la salle une énorme pièce de ferronnerie du plus pur style Louis XIV, de lanterne devenue vitrine, abrite des bibelots ou de charmantes sculptures modernes, tandis que plus loin une vitrine plus grande renferme des mannequins revêtus de costumes historiques qui ne sont pas un des moindres joyaux de la collection Goupil. Ajoutez à cela une quantité de meubles, de sièges, de tentures, du meilleur choix, aux tons passés et harmonieux, et vous aurez une idée des principales lignes de ce bel ensemble.

Après ce premier coup d'œil jeté sur cette mise en scène, qui, quoi qu'on en dise, n'est pas absolument inutile en matière d'arrangement d'objets d'art, nous pouvons nous approcher des principales pièces de la collection et les passer en revue.

A tout seigneur tout honneur : c'est au saint Jean de Donatello

que nous devons tout d'abord rendre hommage. On sait qu'il n'est peut-être pas de figure dont l'illustre sculpteur ait cherché plus souvent à retracer les traits que la figure de saint Jean ; il en a été maintes fois préoccupé. Comme on l'a dit très justement¹, saint Jean était le patron de Florence et par cela même son image devait être chère aux Florentins ; mais ce n'est peut-être pas là qu'il faut chercher la cause de la fréquence de cette figure dans l'œuvre des artistes du xv^e siècle. La conception d'une figure de saint Jean prête à des études très complexes qui devaient plaire à des hommes aussi épris de leur art ; c'est tantôt un enfant au visage plein de douceur et de grâce, tantôt un jeune homme au regard déjà pensif, tantôt un ascète amaigri par les veilles et le jeûne, vieilli avant l'âge par une existence errante, qui prêche avec exaltation la venue du Messie et est prêt à offrir sa tête au bourreau lorsqu'il croit sa mission terminée. Les artistes du xv^e siècle ont étudié saint Jean sous ces aspects multiples et Donatello peut-être plus que tous les autres. On connaît les gracieuses sculptures dans lesquelles il a représenté saint Jean enfant : telles sont celles du Musée national à Florence et du Musée de Faenza². Mais les plus célèbres représentations de saint Jean sculptées par lui sont celles du Musée national de Florence, de la casa Martelli, toutes deux en marbre ; du dôme de Sienne, en bronze ; des Frari à Venise, en bois. On pourrait encore en citer d'autres ; par exemple le bronze du Musée de Berlin, que M. Bode pense avoir été fait en 1423 pour les fonts baptismaux d'Orvieto ; ce qui ne nous semble pas s'accorder avec la description que nous en donnent les textes ; enfin un bronze entré au Louvre avec la collection Timbal³ et qui nous paraît tout à fait digne de prendre place dans l'œuvre du maître⁴. Dans toutes ces statues, Donatello a donné réellement à saint Jean, surtout dans la statue du Bargello et dans celle de Sienne, l'apparence d'un mangeur de sauterelles. Outre ce caractère voulu, inhérent au sujet, le travail y est d'une sécheresse poussée à ses dernières limites ; les muscles du cou et les pectoraux, les bras, les jambes sont plutôt ceux d'un cadavre que d'un être vivant et le saint Jean du Bargello fait un peu, malgré les grandes qualités que l'on y rencontre comme dans

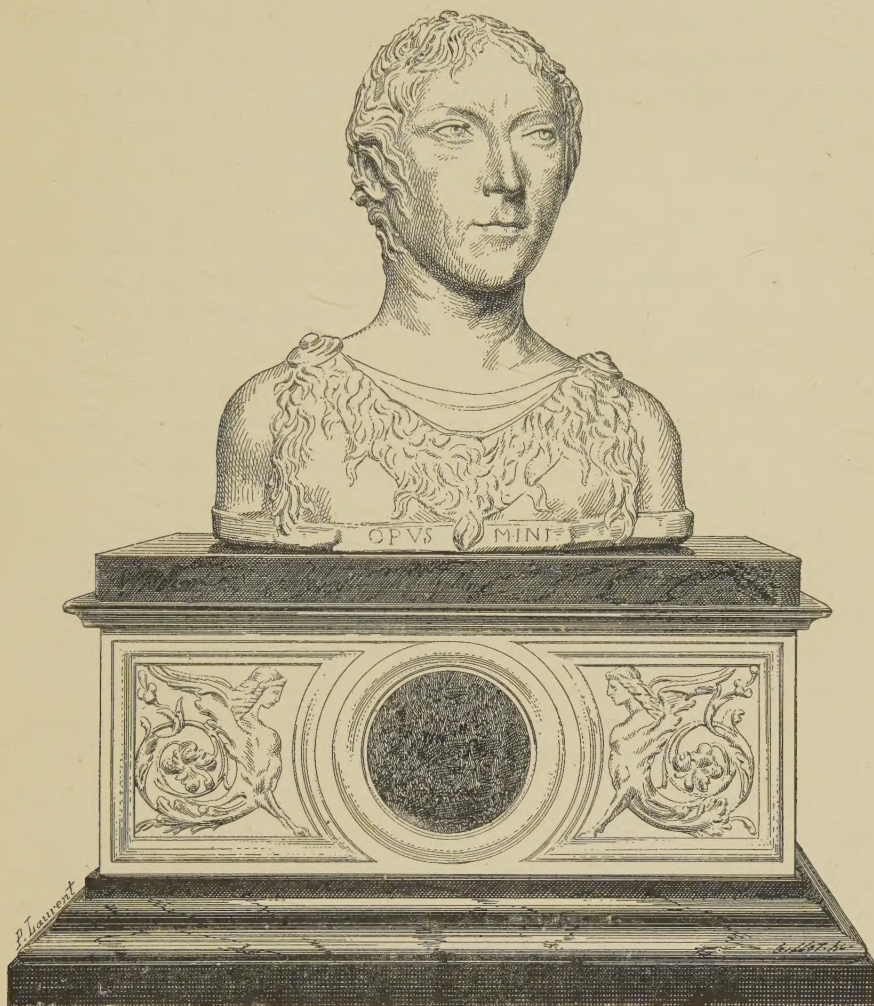
1. W. Bode, *Die italienischen Sculpturen der Renaissance in der K. Museen zu Berlin : Bild-Werke des Donatello und seiner Schule*.

2. Cette dernière figure a été publiée dans la *Gazette*, 1884, t. XXX, p. 149.

3. N° 76 du *Catalogue*.

4. Un autre saint Jean aurait été exécuté également pour le dôme d'Ancône.

presque toutes les œuvres du maître, l'effet d'une pièce d'anatomie égarée au milieu d'un musée de sculpture. On pense involontaire-



SAINT JEAN, PAR MINO DE FIESOLE.

(Buste en marbre de la collection Albert Goupil.)

ment à ce détestable saint Barthélemy de Marco Agrate qui se trouve à la cathédrale de Milan.

Bien que ces statues répondent à différentes époques de la carrière artistique de Donatello, on y retrouve donc en somme les mêmes caractères généraux, la maigreur et la sécheresse; et si les traits principaux de la physionomie du saint Jean du Bargello rap-

pellent bien le buste de la collection Goupil, ce n'est pourtant pas avec cette œuvre que ce dernier présente le plus d'analogies. C'est, croyons-nous, du buste de saint Jean, en marbre, de la casa Martelli qu'il faut le rapprocher; c'est avec celui-là qu'il offre surtout des points de comparaison. Si le travail y est déjà d'une certaine sécheresse, ce n'est heureusement pas celle des œuvres que nous venons d'énumérer : saint Jean n'est pas encore entré dans la période militante de sa mission; il semble que sa bouche entr'ouverte commence à peine à balbutier des prophéties. Le cou est assez rond, ou plutôt un peu plat comme dans beaucoup de bustes de Donatello; le visage ovale est d'une maigreur élégante, les cheveux demi-longs et massés en boucles sur la nuque n'ont pas encore l'aspect hirsute de la chevelure du Précurseur. L'exécution de ce buste est très soignée et, s'il ne peut passer pour l'une des œuvres les plus séduisantes du maître, il doit à coup sûr être considéré comme une œuvre très importante et tout à fait digne de figurer au nombre de ses travaux les plus authentiques.

A quelle époque fut-il sculpté? Peut-être serait-il toutefois téméraire de se prononcer sur ce point. Il nous semble appartenir à la première moitié de la vie de Donatello, mais nous ne saurions rien affirmer; le saint Jean du Bargello date de la jeunesse du maître, celui de Sienne est de 1457, c'est-à-dire de la fin de la carrière artistique de Donatello, et pourtant entre les deux œuvres il y a beaucoup de points de ressemblance.

Le buste de saint Jean par Mino de Fiesole est sans contredit moins beau que celui dont nous venons de parler. Aussi bien, quelque grâce que Mino ait mise dans ses œuvres, dont bon nombre sont charmantes, ne s'est-il que bien rarement élevé à la hauteur de conception, à l'intensité d'expression que l'on rencontre d'ordinaire dans les sculptures de Donatello. La plupart des monuments auxquels il a mis la main, et ils sont très nombreux, même si l'on en retranche un certain nombre qu'on lui attribue sans preuve et dont l'exécution décèle l'école plutôt que le maître, sont empreints d'une grande froideur et, comme on l'a très bien dit, la grâce, le sourire de ses figures sont tout superficiels¹. Cette froideur n'est pas même exempte parfois d'un certain maniérisme. En tout cas, ce qui distingue surtout ses œuvres c'est la précision et le fini de l'exécution. Ceci soit

1. L. Courajod, *Un bas-relief de Mino de Fiesole au Musée du Louvre (Musée archéologique, 1877)*.



H. Guérard, sc.

S^T JEAN-BAPTISTE PAR DONATELLO.
(Buste de la Collection Albert Goupil.)

dit, bien entendu, sans aucune intention de rabaisser le mérite de Mino pour lequel nous professons une sincère admiration. On nous accordera toutefois que la plupart de ses madones ne supporteraient pas une recherche bien exacte de la pensée qui a inspiré l'artiste dans l'accomplissement de son œuvre. En face d'une sculpture de Mino il faut se contenter de la première impression ; on est habituellement charmé, mais il faut se garder d'approfondir ; ses figures sont un peu des corps sans âme, mais le marbre y est travaillé avec amour, avec une habileté qui assurera toujours à Mino un rang distingué dans l'histoire de l'art italien.

Le buste de la collection Goupil réunit bien tous les défauts et les qualités du style de Mino : fini du travail, absence de profondeur dans l'expression. C'est un garçon robuste, au cou ramassé, aux larges épaules, à la bouche petite et pincée, au nez d'oiseau de proie, au front un peu fuyant et à demi recouvert par une chevelure inculte mais traitée avec la dernière habileté. Le visage a une expression un peu froide, presque dure. La fixité de son regard, le double pli fortement accentué entre les yeux, ce ne sont point là les caractères que l'on s'attendrait à rencontrer chez un saint Jean de cet âge. L'habitude qu'avait Mino, habitude presque constante, de dessiner profondément les prunelles des yeux, contribue sans aucun doute à accentuer cette expression de dureté ; c'est un détail d'exécution auquel il semble malheureusement attacher trop d'importance. Si nous nous appesantissons ainsi sur les côtés peu agréables de cette œuvre, nous ne saurions trop y louer en revanche le soin avec lequel le marbre est travaillé. Les cheveux, comme nous le disions tout à l'heure, sont d'une facture étonnante ; le modelé, poussé aussi loin que possible, est très remarquable. En somme, c'est une excellente sculpture de Mino et, tout en faisant des réserves générales sur le talent du maître que l'on a peut-être élevé trop haut, nous reconnaissons volontiers que ce buste est tout à fait digne d'occuper une place distinguée dans son œuvre.

Une Vierge en terre cuite, placée tout auprès du Mino, nous fait, sans quitter Florence, pénétrer dans l'intimité d'un artiste qui, lui aussi, a poussé le travail du marbre jusqu'aux dernières limites, mais dont les œuvres charmantes sont toujours admirablement souples et pleine de grâce. Nous avons nommé Antonio Rossellino, sur lequel Vasari a porté un jugement que la postérité n'a pu que confirmer. Ce bas-relief représente la Vierge assise de trois quarts et

tournée vers la gauche ; elle porte sur ses genoux l'enfant Jésus demi-nu, assis sur un coussin ; de la main droite il bénit, de la gauche il tient un oiseau. Le costume de la Vierge est dans la forme habituelle : robe à taille courte, sous un manteau, voile couvrant à demi la tête et formant, en se mêlant aux cheveux, une coiffure élégante. Sur le siège de la madone, — un de ces charmants pliants de la Renaissance, — est représenté un petit génie. Le travail de ce bas-relief est exquis ; les mains longues et effilées, l'enfant Jésus charmant d'expression enfantine, la Vierge calme sans être froide, sont bien dignes de l'artiste qui a sculpté le merveilleux tombeau du cardinal de Portugal, à San-Miniato, ou l'*Adoration des bergers* de Monte-Oliveto, à Naples.

C'est encore une Vierge tenant l'enfant Jésus que nous offre un grand bas-relief en carton polychrome, placé peut-être un peu trop dans l'ombre. De dimensions presque colossales, cette œuvre nous porte au xvi^e siècle, mais nous montre en même temps une persistance singulière des traditions du xv^e. La Vierge assise et tournée vers la droite soutient de ses deux mains l'enfant Jésus qui s'accroche aux vêtements de sa mère. Tout cela, franchement colorié et doré, forme un ensemble d'un effet puissamment décoratif. Une madone analogue qui se trouve au Musée de Berlin y est attribuée à Sansovino. Nous ignorons les raisons sur lesquelles cette attribution est fondée ; nous y verrions plutôt, pour notre part, un dernier écho de cet art des Vierges peintes dont le Louvre possède un si bel échantillon ; écho très affaibli si l'on veut, car celle du Louvre se rattache sans doute par le faire et l'intensité d'expression des figures à l'école de Donatello et ici nous ne retrouvons pas les mêmes qualités. Mais enfin, si ce bas-relief n'a pas un caractère bien personnel, si le modelé en est un peu mou, les formes un peu ronflantes et maniérées, il n'en rentre pas moins par son allure grandiose dans une série de sculptures à laquelle le talent très inégal de Sansovino nous paraît tout à fait étranger. Il se peut que nous nous trompions et qu'un nouvel examen nous amène à réformer ce jugement ; nous croyons toutefois que c'est plutôt en remontant vers le xv^e siècle que l'on a des chances de trouver la solution de ce problème.

La sculpture espagnole n'est guère connue en France que par le saint François d'Assise d'Alonso Cano que possède maintenant M. le baron Schickler. On sait qu'il existe plusieurs exemplaires de cette œuvre ; le baron Davillier dans son livre sur les *Arts décoratifs en*



FIGURE D'ÉVÊQUE EN BOIS SCULPTÉ (XV^e SIÈCLE).
(Collection Albert Goupil.)

Espagne s'est chargé d'éclaircir cette question fort embrouillée et difficile à tirer au clair. La cathédrale de Tolède possédait-elle l'œuvre d'Alonso Cano ou l'œuvre de Pedro de Mena ? Les uns disaient oui, les autres non. Bref, après avoir compulsé et pesé les témoignages pour ou contre, il s'est trouvé que Tolède ne possédait que l'œuvre de l'élève, de Pedro de Mena et que le véritable Alonso Cano était bien celui de Paris. Une œuvre aussi originale devait naturellement être imitée plus d'une fois et c'est l'une de ces imitations que renferme la collection Goupil ; œuvre d'un élève d'Alonso Cano, de Pedro de Mena lui-même peut-être, qui une fois lancé dans la voie de l'imitation de son maître et sûr du succès ne dut pas s'arrêter en si beau chemin, cette statuette de bois peint est une bonne réplique du morceau le plus fameux de la sculpture espagnole.

Nous ne voudrions pas quitter le chapitre de la sculpture sans mentionner plusieurs Vierges françaises du *xiv^e* et du *xv^e* siècle ; l'une d'elles, en bois, plus petite que nature, nous a paru particulièrement digne d'être notée. Trois monumentales figures de saints, du *xv^e* siècle, sont de bons spécimens de la sculpture en bois telle qu'on l'a pratiquée en Allemagne. Elles proviennent de Francfort, mais est-ce là leur pays d'origine ? Nous ne le jurerions pas. Quoi qu'il en soit, un saint Jean, un roi armé de toutes pièces et tenant en main le modèle d'une église, un saint évêque dont nous mettons la reproduction sous les yeux du lecteur, sont d'excellents échantillons de cette sculpture allemande trop peu connue en France, et dont on voit de si beaux exemples au Musée germanique de Nuremberg et au Musée bavarois de Munich. Quant à les attribuer à tel ou tel maître, on nous permettra de garder sur ce point un silence prudent ; il faudrait pour cela entreprendre une longue étude dont les éléments sont fort disséminés et au surplus les tailleurs d'images allemands, sauf un petit nombre, n'ont pas imprimé à leurs figures des caractères assez tranchés pour que l'on puisse, en l'état de la question, proposer une attribution certaine. Cette sculpture, largement traitée, produit toujours, à une distance convenable, beaucoup d'effet ; c'est de la sculpture décorative admirablement conçue et supérieurement exécutée.

La sculpture plus moderne était, elle aussi, représentée chez Albert Goupil. Sans nous arrêter à quelques médaillons en cire du *xvi^e* et du *xvii^e* siècle, dont quelques-uns sont intéressants, mentionnons, parmi les œuvres tout à fait contemporaines, une charmante

réduction en cire peinte et dorée de la figure si connue de M. Antonin Mercié, le *David vainqueur de Goliath*, auquel l'adjonction de paillons et de verroteries multicolores donne un aspect tout à fait original; enfin le buste de M. Gérôme par Carpeaux, œuvre extrêmement vivante et où se retrouvent toutes les qualités géniales de l'auteur du groupe de l'Opéra.

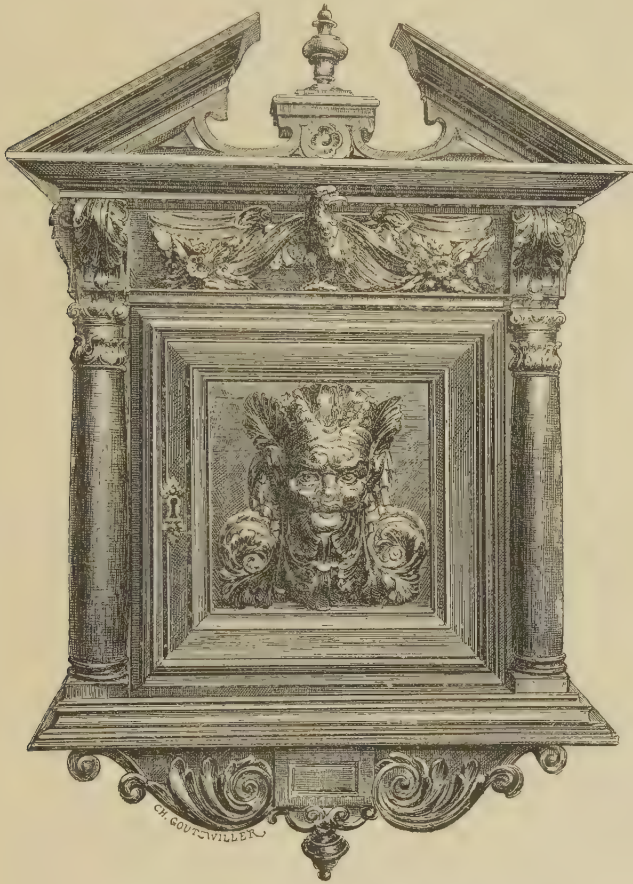
Nous ne nous arrêterons pas à quelques tableaux anciens, parmi lesquels un portrait de femme, donné au Bronzino, un charmant petit portrait d'homme à la gouache, attribué aventureusement à Holbein, le portrait d'Ingres jeune attribué à David ou quelques tableaux modernes, cadeaux offerts par des artistes contemporains à leur ami Albert Goupil : ce ne sont pas là à proprement parler des objets composant la collection; ils ne peuvent, malgré la valeur très réelle de plusieurs d'entre eux, nous donner une idée du goût personnel de leur possesseur. Arrivons tout de suite à la série des dessins d'Ingres, en tête desquels il convient toutefois de placer un tableau du même maître, un portrait de jeune femme, vue en buste, vêtue d'une robe décolletée et d'un châle rouge. Ce tableau date évidemment de la jeunesse d'Ingres et de son séjour à Rome; la couleur en est d'une fraîcheur toute particulière, l'exécution d'une grande fermeté. La figure est plutôt laide que jolie, la bouche souriante laisse apercevoir l'émail des dents; le nez est petit et un peu écrasé, les yeux sont noirs et vifs; les cheveux, à la mode du temps, sont ramenés en boucles, sortes d'accroche-cœur collés à plat sur le front et sur les tempes. Ce portrait, d'une conservation parfaite, peut à coup sûr compter parmi les œuvres les plus intéressantes de la jeunesse du maître.

Ingres, dont la carrière artistique fut une lutte continuelle, une réaction contre le goût qu'il avait trouvé à la mode au commencement de sa vie, fut par cela même un génie bien personnel; cependant on peut se demander si l'éducation qu'il reçut dès son tout jeune âge n'influa pas beaucoup sur son caractère. Son père, simple professeur de dessin à Montauban, ne jouit jamais que d'une célébrité provinciale; partagé entre la musique et la peinture, astreint à un labeur journalier pour élever sa famille, il ne put jamais aimer l'art pour lui-même et dut toujours le considérer comme un gagne-pain. Ce fut cependant un artiste d'infiniment de talent. Un petit médaillon de la collection Goupil, un portrait d'homme de profil, fini comme une miniature, est un des spécimens — fort rares, croyons-nous — de son

mérite. Pas un maître de la fin du XVIII^e siècle n'aurait refusé de signer ce morceau, tant l'artiste a su mettre de finesse et d'esprit dans ce petit portrait au crayon. C'est un art différent de celui que nous admirons dans les crayons du fils, dont la collection Goupil contient quelques exemples admirables; mais on ne peut refuser à ce charmant morceau quelques-unes des qualités les plus aimables et les plus attrayantes de l'art du XVIII^e siècle.

La collection Goupil compte au moins une douzaine de portraits au crayon exécutés par Ingres; c'est beaucoup pour une collection particulière; on sait combien et à juste titre ces œuvres sont recherchées aujourd'hui. Plus d'un musée envierait une semblable aubaine. Cette série de crayons nous fait assister, en raccourci, à tout le développement artistique de la carrière du maître, depuis le portrait si intéressant de M^{lle} de Montgolfier signé : *Ingres, élève de David*, jusqu'à un portrait de femme dédié par Ingres à son ami Varcollier et daté de 1855. Le plus célèbre et le plus connu de tous ces crayons est le portrait de M^{me} Audebourt-Lescot, signé : *Rome 1814*; c'est certainement un des plus beaux qu'Ingres ait jamais dessinés et l'on ne sait ce que l'on doit le plus y louer, de la largeur et de l'habileté de l'ensemble ou de la perfection du détail : les yeux d'une beauté étonnante, le visage d'une régularité parfaite, la bouche dessinée avec tant d'esprit, les dentelles de la coiffure, ou le costume chargé de broderies tracées avec une sûreté de main et une légèreté surprenantes. Si nous avons à classer ces portraits par ordre de mérite, nous mettrions au second rang un portrait de femme daté de 1834. Celle-ci est assise, le bras droit appuyé sur le dossier de son fauteuil; c'est une très jolie personne dont les yeux sont d'une douceur et d'une mélancolie extraordinaires; nous n'aimons pas beaucoup ses manches à gigot et les papillottes de sa coiffure, mais il faut tenir compte des goûts et des ridicules de l'époque : chaque époque n'a-t-elle pas les siens? Un portrait de l'architecte Alais (Rome, 1834) mérite aussi une mention spéciale, ainsi que la *Dame à l'ombrelle* (Florence, 1823), en pied et coiffée d'un grand chapeau, dont la silhouette élégante se détache sur un paysage à peine esquissé, au milieu duquel se dresse la haute tour du Palais-Vieux de Florence. N'oublions pas non plus un portrait d'homme, à demi chauve, les cheveux ébouriffés, les mains dans les poches, dédié à M^{me} Horry, ni le portrait de M. de Norvins (1811), figure très fine et très futée, qui est accompagné du portrait de son chien, un petit roquet qui pose avec le sérieux d'un modèle de profession. Signalons encore le portrait d'un jeune garçon, dédié à

M. Le Blanc (Florence, 1823). Ce petit homme vêtu d'une longue redingote, le poing sur la hanche, a une allure crâne qui fait plaisir à voir; ce doit être un parent de la *Dame à l'ombrelle*. Un portrait d'homme debout, vu à mi-corps, à favoris courts et à cheveux frisés



ARMOIRE A BIJOUX (TRAVAIL FRANÇAIS DU XVI^e SIÈCLE).

(Collection Albert Goupil.)

(Rome, 1813); un jeune homme assis de trois quarts (Rome, 1813), ce dernier dessiné presque uniquement au trait, sont d'excellents spécimens de cet art, qui est peut-être le meilleur titre de gloire d'Ingres. Deux études d'enfants, l'un tout jeune assis dans une petite chaise, l'autre cousant et les cheveux tombant dans les yeux, montrent un côté intime et plein de charme du talent du maître.

Albert Goupil ne possédait pas un grand nombre de tapisseries;

ayant un faible tout particulier pour les tapis d'Orient dont sa collection compte de nombreux et admirables échantillons, il avait tâché de retrouver la même gamme de couleurs harmonieuses dans les produits européens. Aussi s'était-il borné aux tapisseries de la fin du xv^e et du commencement du xvi^e siècle. Les deux tapisseries de l'*Annonciation* et de l'*Adoration des rois*, laine et or, sont des œuvres flamandes de la fin du xv^e siècle, de la plus admirable conservation; il en est peu de plus fines, il n'en est pas à coup sûr de plus agréables et de plus fondues de ton. Ce dut être une grande joie pour le collectionneur, quand, à dix ans d'intervalle, il rencontra, par hasard, en Italie, la seconde de ces tapisseries, qui toutes deux appartiennent à la même série. Retrouver le volume qui manque précisément à un ouvrage rare que vous possédez, c'est là un de ces bonheurs que rêvent tous les amateurs. Dans ces deux tapisseries le sujet principal est encadré d'une riche architecture, contournée, à la flamande, tandis que des sujets accessoires, se détachant sur un fond de paysage, sont représentés dans les angles. Le même personnage, qui peut passer pour un portrait, se retrouve, à gauche, dans les deux tapisseries. Même coiffure, même attitude. Il y a là une intention évidente de l'artiste ¹.

Signalons encore une tapisserie française ou flamande, qui date de 1480 ou environ : elle représente le Calvaire. Le Christ en croix au centre, la Vierge à gauche, saint Jean à droite; point de composition, puisque l'on s'en est tenu aux données traditionnelles. Mais ce qui la rend surtout intéressante, c'est le paysage qui se déroule au dernier plan : l'artiste y a placé une vue de Jérusalem qui coupe la tapisserie d'une longue ligne blanche et lui donne un fond très clair, tandis que le premier plan, jonché de fleurs, aux tons verts, rouges et bleus, est extrêmement sombre. N'oublions pas non plus une très intéressante tapisserie française du commencement du xvi^e siècle. Sur un fond semé uniformément de fleurs, on voit au centre la Vierge debout tenant l'enfant Jésus, à gauche saint Sébastien (?) sous la figure d'un chevalier coiffé d'une toque empanachée, à droite sainte Catherine d'Alexandrie. Les quatre vers inscrits sur une banderole au haut de la tapisserie, s'ils sont assez pauvres, ont du moins le mérite de constater la nationalité de l'œuvre :

Je suis seant au hault triomphal trosne
Jouiesement comme victorieuse
Du temps passé porte palme et couronne
Sur les choses créés glorieuse.

1. Ces deux tapisseries ont été léguées au Musée des Gobelins.

On a vu au Trocadéro, en 1878, un charmant costume de petite fille du xvi^e siècle : une robe en taffetas blanc broché de soie rouge, à longues manches, à haute collerette; cet ajustement, habilement drapé sur un mannequin, avait eu beaucoup de succès. C'est certainement le plus amusant des costumes de la vitrine d'Albert Goupil. Une autre petite fille, beaucoup plus jeune, une enfant de quatre ans à peine, perdue dans une robe de taffetas vert, toute pailletée d'or et d'argent, réduction en miniature de quelque douairière du xvi^e siècle, amuserait encore davantage le public. Parmi ces costumes, plusieurs ont un réel intérêt historique; ils nous renseignent mieux que les miniatures ou les peintures sur la forme véritable de l'ajustement. La jaquette (ou pourpoint) qui passe pour avoir appartenu à Charles de Blois est de soie ornée d'une broderie d'or à compartiments encadrant des aigles et des lions; elle nous fait admirablement comprendre ce qu'étaient les jaquettes du xiv^e siècle. Quicherat, qui l'a connue alors qu'elle appartenait à un amateur de Tours ¹, la cite avec raison comme un exemple de ces habits courts dont les gens de robe longue blâmaient fort la « deshonnesteté », pensant que ce n'était pas merveille, si en leur voyant porter semblable accoutrement « Dieu voulut corriger les excès des François par son fléau, le roi d'Angleterre ». La soie de ce vêtement doit être d'origine lucquoise ou florentine et rentre tout à fait dans la catégorie des tissus que l'on voit figurer dans les inventaires du xiv^e siècle. D'autres costumes sont encore à signaler : citons, entre autres, une cotte de héraut aux armes d'Angleterre, en soie peinte et dorée et enfin un pourpoint qui aurait appartenu à Robert, comte d'Essex, le favori de la reine Élisabeth qui fut décapité en 1601. Il est de satin rouge orné d'applications de cuir blanc; c'est là un travail curieux dont on ne pourrait peut-être pas citer d'autre exemple.

Les meubles de la collection Goupil appartiennent presque tous au xvi^e siècle; à peine pourrions-nous citer un bahut aux portes couvertes de rinceaux et d'écussons de style gothique et qui nous semble devoir être attribué à l'Allemagne et au xv^e siècle. Du xv^e siècle nous sautons sans transition en pleine époque de Henri II; plusieurs fragments de meubles, termes ou cariatides, sont de bons spécimens de l'ébénisterie lyonnaise du xvi^e siècle²; mais les pièces

1. *Histoire du costume en France* p. 234.

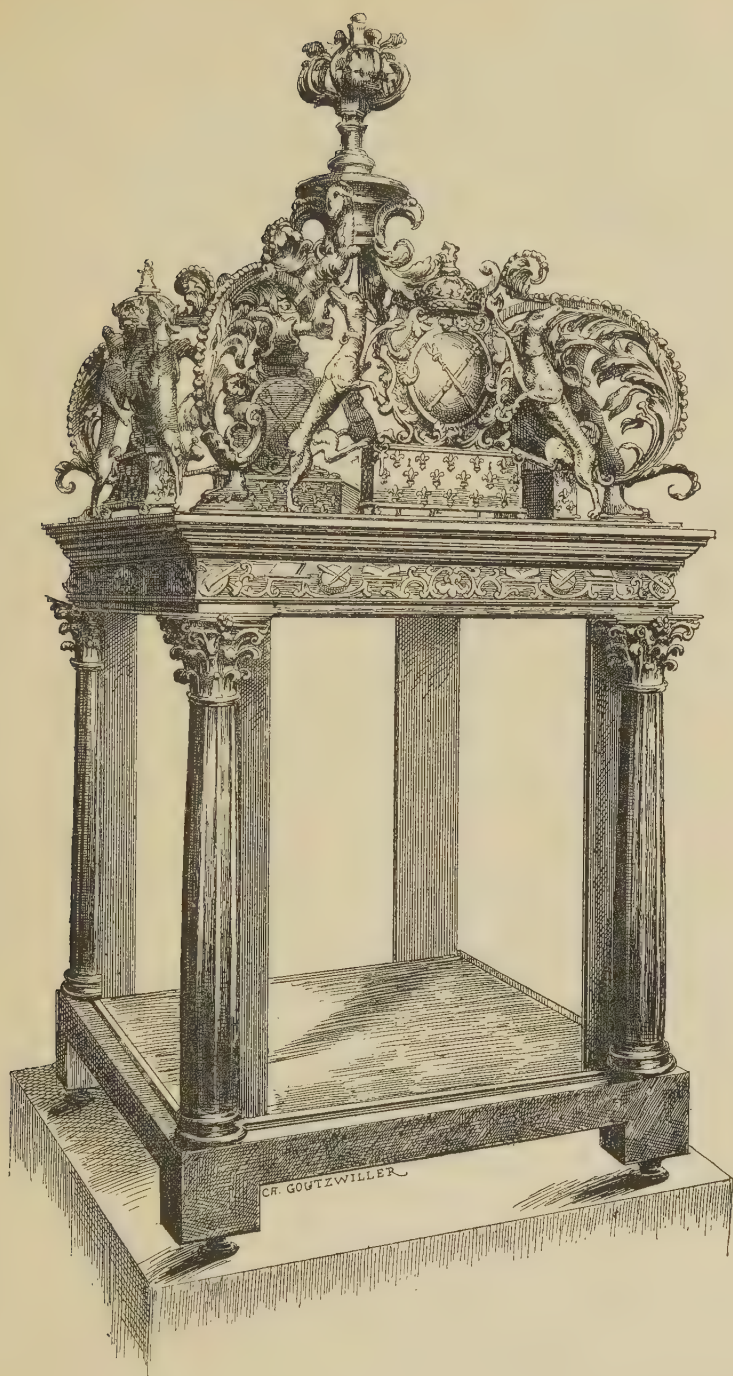
2. Voir la reproduction donnée dans la *Gazette* t. XXVI, 2^e période, p. 325.

les plus belles sont à coup sûr les armoires à deux corps ornées de fines sculptures et d'incrustations de marbre. Citons en première ligne un grand meuble supporté par des colonnes au profil délicat. Sur les vantaux sont représentées des figures allégoriques dont l'élégance rappelle l'école de Jean Goujon : la Justice, la Gloire, la Vérité encadrées de trophées et de groupes de prisonniers. Plusieurs armoires à deux corps nous offrent un sujet souvent répété, les quatre Saisons ; elles sont toutes surmontées de frontons interrompus, flanquées de colonnettes autour desquelles s'enroulent des tiges de lierre, ou ornées de figures de sphinx de haut-relief ou de têtes de béliers. L'une de ces armoires est décorée de camaïeux d'or ; c'est là une réminiscence de ces plaques d'émaux dont au *xvi^e* siècle on ornait les cabinets.

Un genre de meuble moins commun dont la collection compte trois ou quatre exemples, ce sont ces petites armoires à bijoux, sorte de tabernacles destinés à être scellés dans le mur. L'une de ces armoires, en bois noir décoré d'arabesques d'or et dont le vantail est orné d'une figure de l'Abondance, doit être une œuvre italienne du *xvi^e* siècle ; une autre ornée de sphinx, de colonnettes, de mascarons, est aussi rehaussée d'ornements d'or qui en font ressortir la bonne architecture ; mais la plus belle est sans contredit une petite armoire dont la porte est occupée tout entière par un gros mascarón terminé par des feuillages ; c'est là un superbe morceau de sculpture en bois et la frise ornée d'un aigle et le fronton interrompu qui la surmonte forment un ensemble tout à fait bien conçu et supérieurement exécuté. Nous le reproduisons plus haut.

C'est encore dans les meubles que nous placerons la grande lanterne de fer dont nous avons déjà dit un mot : c'est un édicule formé de quatre colonnes cannelées à chapiteaux corinthiens supportant un riche entablement surmonté de quatre volutes réunies par l'anneau de suspension. Les armoiries répétées sur chacune des faces, un sceptre et une main de justice en sautoir surmontant un coffre fleurdelysé, indiquent une charge et non une personnalité : si l'on s'en rapporte aux renseignements fournis par les jetons du *xvii^e* siècle, ces armoiries sont celles de la chancellerie et des secrétaires du roi ; le coffre est la boîte aux sceaux royaux. Nous ne savons au juste d'où vient cette lanterne, il se pourrait bien qu'elle eût été à l'origine placée à Versailles.

Maintenant que nous avons fait connaître les principaux morceaux



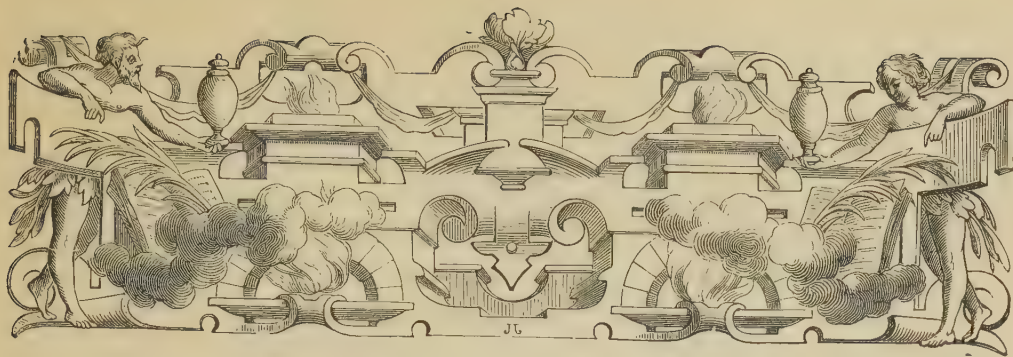
LANTERNE EN FER FORGÉ (TRAVAIL FRANÇAIS DU XVII^e SIÈCLE).

(Collection Albert Goupil.)

de la collection, il nous reste encore à remplir envers le collectionneur un devoir de gratitude. Albert Goupil n'a pas voulu que sa collection fût dispersée; il l'a léguée à son plus proche parent qui fut en même temps son plus cher ami, M. Léon Gérôme; elle ne pouvait tomber en de meilleures mains. Il n'a mis à ce legs qu'une condition, c'est que les plus beaux morceaux seraient offerts à nos collections nationales. C'est ainsi que le buste de Donatello, les plus belles tapisseries et les plus beaux tapis persans ont été légués par lui au Louvre et aux Gobelins. Grâce à ces libéralités, nos Musées nationaux peuvent remédier à l'insuffisance d'un budget dérisoire. Heureusement que l'exemple des Sauvageot, des His de la Salle, des Duchâtel, des Davillier, des Bancel, trouve tous les jours de nouveaux imitateurs; nos Musées ne vivent plus que par là, ils sont recommandés à la charité publique. Le legs d'Albert Goupil, qui était déjà l'un des bienfaiteurs du Louvre, tiendra une des premières places parmi les cadeaux que nous venons de rappeler. Il aura eu la gloire, qui n'est pas mince à notre avis, de faire entrer au Louvre le premier Donatello. Espérons qu'une fois cette œuvre introduite dans la place, d'autres, du même maître, viendront se grouper autour d'elle.

ÉMILE MOLINIER.





LE SALON DE 1885

(PREMIER ARTICLE)

I.

L'art ressemble à la terre, où les graines ardentes
Trouveront tous les ans du suc et des amours,
Où les moissons jamais ne sont plus abondantes
Qu'après qu'elle a subi les plus profonds labours.

Il est réconfortant d'écrire ces beaux vers de Sully-Prudhomme à la première page d'une étude sur le Salon de l'année ; si la vaillance menaçait de s'endormir au cœur du critique, ils la ranimeraient et viendraient rappeler à celui-ci que son premier devoir est de regarder toujours du côté de l'espérance.

L'heure présente est obscure et troublée. S'il est vrai qu'un « idéal collectif » est « ce qui témoigne le mieux, dans l'art, de la valeur d'une époque » ; s'il est bien établi, — et comment le nierait-on ? — qu'à tous les grands moments de floraison artistique, il a existé entre les artistes et le public une sorte de collaboration silencieuse, si profonde et si efficace que, dans toutes les créations d'une même époque, à travers la variété de l'inspiration personnelle et de la fantaisie, on retrouve toujours la touche de ce maître commun qui s'appelle l'esprit du temps, — comment se défendre d'un doute douloureux en présence du désarroi de notre esthétique contemporaine, où tous les systèmes sont tour à tour attaqués et défendus

avec une bonne foi et une assurance égales? « En France, disait Chamfort, il n'y a plus de public ni de nation, par la raison que de la charpie n'est pas du linge. » Quand on prête l'oreille aux théories discordantes prêchées de tous côtés, qu'on veut seulement essayer de s'entendre sur une définition de l'art, on en vient à se demander si l'érudition et le dilettantisme n'ont pas à jamais tari la sève créatrice, et si, du moins pour les arts plastiques, l'évolution n'est pas achevée. Aussi voit-on certains esprits, et non parmi les moindres, frappés surtout de l'inutilité de nos discussions et du désarroï où nous piétinons bruyamment, se désintéresser peu à peu de la lutte moderne où tous les combattants leur semblent des deux côtés également médiocres. A ceux-là, les Musées suffisent; ils y trouvent, de Giotto à Vinci, à Michel-Ange et à Rembrandt, de quoi satisfaire à tous leurs besoins profonds, à toutes leurs aspirations intimes, et si quelque chose y manquait par hasard, ils le demanderaient plutôt à la musique moderne...

Cependant, nous voyons chaque année les toiles fraîchement peintes arriver au printemps aussi nombreuses que les feuilles vertes. Si tant de gens prennent la parole, c'est qu'il doit y avoir quelque chose à dire. Essayons de le chercher pendant que nous pouvons encore nous promener dans l'avenue des Champs-Élysées et causer à loisir en attendant l'ouverture des portes.

II.

Ce n'est pas en mettant le nez sur un tableau qu'on le voit bien; « la peinture sent mauvais », a dit Rembrandt. De même, ce n'est pas en s'abandonnant au milieu d'une cohue agitée qu'on pourrait dire dans quelle direction elle marche. Il faut se tenir en dehors, à portée utile, mais un peu haut, pour prendre des points de repère et de comparaison. Justement, nous avons pu récemment en relever deux de la plus grande importance et d'une signification particulièrement caractéristique : les expositions de Delacroix et de Bastien-Lepage ont été, par leur coïncidence et leur juxtaposition, comme une double préface au Salon de 1885.

Delacroix nous a montré comment nos pères s'étaient affranchis d'un joug pesant et d'un dogme stérile. Bastien-Lepage nous indique l'usage que l'école moderne, au moins dans sa partie jeune et vivante,

paraît vouloir faire de la liberté reconquise. L'observateur ne saurait négliger les leçons qui se dégagent de ce rapprochement.

A vrai dire, cette liberté est la seule portion que les nouveaux venus semblent avoir gardé de l'héritage paternel. Ce qui frappe surtout, de l'aïeul au petit-fils, ce sont les différences, et même les oppositions formelles. Il n'en reste pas moins vrai, pourtant, que ceci est sorti de cela.

Il est superflu d'insister sur des divergences qui sautent aux yeux de tous : le choix des sujets, la manière de les traduire, l'idée générale, la façon de comprendre la vie, d'observer et de sentir la nature, la composition même de la palette, tout a changé depuis cinquante ans. On est revenu, — par impuissance d'après les uns, par système d'après les autres, mais surtout en vertu d'une évolution naturelle, — de ces grands enthousiasmes qui, au début du romantisme, remplissaient les cœurs de vingt ans. Le lyrisme a fait place à l'analyse. On n'a pas dans l'âme de quoi toujours vibrer ! Une triste expérience, il faut l'avouer, semblait avoir condamné ces généreuses ardeurs ; on avait assisté de bonne heure à la faillite du romantisme, en tant que système ; ses derniers représentants se sentirent bientôt dépaysés au milieu des générations nouvelles. Il y eut un moment où l'on put se demander, non sans angoisse, si l'on aurait de quoi employer cette liberté reconquise ; une incertitude douloureuse, qui dure encore chez plusieurs, s'empara des esprits clairvoyants et sincères. La peinture était descendue jusqu'au genre ; n'ayant plus rien à dire, elle s'amusait à habiller de petites poupées, s'exerçait à de fades sourires, racontait des anecdotes ou se guindait dans une poésie de convention, sans pensée, sans âme et sans vie. Il y eut là quelques années de morne stagnation.

Le salut devait venir des paysagistes ; ce sont eux qui ramenèrent l'art devant la nature et dans la grande lumière ; c'est à leur école qu'il apprit à s'intéresser de nouveau à la vie et connut le prix de la sincérité.

III.

En même temps, au milieu des ruines qui jonchaient le sol, sur tant d'espérances mortes et de lyres brisées, un autel s'était dressé, chaque jour entouré de fidèles plus nombreux. Beaucoup de promesses avaient été trompées, on avait éprouvé la vanité de beaucoup d'en-

thousiasmes; on restait, après l'ivresse lyrique, plein d'un écœurement poignant; mais la Science s'offrait, impassible consolatrice.

On entendait de tous côtés célébrer ses conquêtes nouvelles; ses applications métamorphosaient le monde, ses méthodes s'emparaient de toutes les branches des connaissances humaines; la critique, puis la littérature même, subissaient son influence chaque jour grandissante; l'art suivit l'impulsion et se mit, lui aussi, en quête de « documents ».

Sans doute, beaucoup de néophytes étaient mal préparés à cette discipline nouvelle; leur culte n'a été souvent qu'un aveugle engouement, qu'une étroite manie; ils n'ont eu que la superstition de la religion qu'ils voulaient professer, et trop de choses leur manquaient pour lui faire porter les fruits qu'elle contenait en germe. D'autres causes, sur lesquelles nous reviendrons, ont pu donner à ce mouvement certains caractères dangereux; mais, pris dans son ensemble et pour s'en tenir aux grandes lignes, l'art moderne, dans son évolution dernière, a voulu être scientifique et documentaire.

L'art classique, admirable fleur née d'une culture harmonieuse dans un milieu historique privilégié, produit d'une radieuse union et d'un parfait équilibre entre l'esprit et la matière, a réalisé une beauté plastique et sereine, où l'humanité déifiée s'est complu dans la contemplation de ses formes idéalisées. L'artiste fut alors un artisan de volupté noble et de beauté. Cet accord ne pouvait durer toujours; l'esprit plus inquiet en vint à réclamer une beauté plus spirituelle; il rechercha le caractère et l'expression plus que la beauté des formes; il demanda à l'art de refléter toutes les angoisses, toutes les adorations, toutes les souffrances de l'âme troublée et transformée par une religion et des douleurs nouvelles. Au lieu de déifier l'homme on *humanisa* Dieu; le fondement du *Salut* — mot nouveau et problème terrifiant! — fut l'agonie d'un Dieu fait homme supplicié sur la croix; l'artiste chrétien et romantique fut un artisan de passion. L'artiste d'aujourd'hui veut être un artisan de vérité; mais l'esprit du temps communique à cette recherche du Vrai un caractère particulier. Il a des curiosités de savant; comme Léonard de Vinci, il étudiera avidement les monstres qu'il pourra rencontrer, il les recherchera même volontiers; — seulement nos Léonards modernes, à la différence de l'autre, s'en tiendront au monstre et ne feront pas la *Cène* ou la *Joconde*. On se confine dans l'observation de quelques *cas*; on s'éprend de notations rares, plus enclin à l'analyse précise et minutieuse qu'à la large et féconde sympathie.

Nous prenons, à dessein, nos exemples à l'extrême gauche pour bien montrer, comme dans un grossissement d'expérience ou de projection, le caractère et la portée du mouvement que nous définissons. Tel artiste consacrera le meilleur de son talent à l'étude de quelques déformations ou tares particulières, imprimées par le métier à certaines parties du corps humain, par exemple des chevilles et des jambes de danseuses. Tel autre se vouera à la peinture « documentaire » de quelque lieu mal famé et nous montrera au naturel, pour le plus grand ébaudissement de ses admirateurs, « la fille, le visage crépi, l'œil fascinant dans son réseau de poudre bleue étendue par l'estompe ¹ ». Ne lui dites pas que l'art a mieux à faire ; il vous répondrait qu'on peint ce qu'on voit et que nous avons à montrer aujourd'hui, dans « une femme déshabillée, la nationalité et l'époque auxquelles elle appartient, la condition qu'elle occupe, l'âge, l'état intact ou défloré de son corps ² ». On vous laisse assurément le droit — et, pour ma part, je confesse que j'en use — de préférer l'*Antiope* du Corrège. Mais qu'y faire ? Les Dieux sont morts. « Montrez-moi z'en des deïesses, et je vous en ferai des deïesses », disait Courbet avec son gras accent bourguignon. Nous n'en avons pas sous la main, il faut en convenir, et voici toute une avant-garde intransigeante, où le talent certes ne manque pas, qui a résolu de peindre « la vraie chair, poudrée de veloutine, la chair maquillée de théâtre et d'alcôve, telle qu'elle est, avec son grenu éraillé vu de près et son maladif éclat vu de loin ³ ».

Qu'il entre un peu de gageure dans ces exagérations et cette prédilection, en somme très arbitraire, professée pour certains sujets, il est permis de le penser. Cet amour de la réalité, manifesté par je ne sais quel acharnement à mettre en relief ses plus tristes, ses plus écœurants côtés, n'est sans doute pas général, surtout sous cette forme ; mais il est intéressant à noter comme une forme exaspérée de ce pessimisme qui est bien une mode, mais qui est aussi une profonde maladie de notre temps. On voit quelle esthétique est en train d'en sortir. Pour les théoriciens et les artistes auxquels nous faisons allusion, on triche avec la réalité, on entre dans le convenu et le poncif, dès qu'on prend intérêt à des modèles bien portants. Bastien-Lepage, d'après eux, n'a fait que « des soubrettes » ; c'est « du métis, du faux réalisme ». Les vêtements de ses paysannes « ne sont pas des

1. Huysmans, *l'Art moderne*, p. 246.

2. *Ibid.*, p. 239.

3. *Ibid.*

nippes de pauvresses, mais bien de gentils haillons fabriqués par un costumier de théâtre¹. »

Ces exigences et ces revendications ne tendent pas seulement à étonner le bourgeois ; elles sont l'application extrême d'un principe en soi très légitime et fécond, qu'on doit retenir comme caractéristique de l'Art moderne : la recherche du caractère individuel et de la stricte vérité. Si vous peignez un paysage, il faut qu'on puisse reconnaître la contrée, dire la température, le mois de l'année, l'heure du jour ; si vous faites un paysan, il faut qu'on puisse distinguer s'il est du nord ou du centre, de l'est ou de l'ouest ; en toutes choses, on ne vous tiendra pas quitte à moins d'une « analyse très particulière et très profonde du tempérament mis en scène ».

IV.

Il n'y a guère de nouveau dans ce principe que la façon dont on l'a appliqué. On s'était douté déjà, en effet, que la réalité est le fondement solide de l'art et ce n'est pas un moderne, ni même un *moderniste*, qui a le premier donné à la nature le beau nom de « maîtresse des maîtres ». Seulement, à différentes époques, les hommes sont revenus à elle avec des sentiments renouvelés. C'est eux qui changent et non pas elle ; ils la voient, de siècle en siècle, avec d'autres yeux ; ils lui apportent un cœur rempli de besoins nouveaux, des complications nouvelles de pensées ; ils s'imaginent à chaque fois la découvrir, quand ils ne font que la retrouver. Puis, au milieu de leurs conquêtes, comme lassés de l'effort accompli, ils se laissent aller insensiblement à regarder les œuvres nées de cette union nouvelle plus que la Vie elle-même ; ils en viennent à la représenter d'après des procédés et des recettes d'école. Un idéal *a priori* s'interpose entre le monde et l'artiste ; les formules font place à l'accent spontané ; les esthéticiens pullulent, les académies règnent..... jusqu'à ce qu'on s'aperçoive, après un intervalle plus ou moins long, que tout est à reprendre, qu'un profond désaccord s'est produit entre l'âme contemporaine et les formes d'art où l'on s'est attardé, et l'on recommence une fois de plus la poursuite éternelle au sein de la féconde réalité, de la profonde vie que rien n'épuise ni n'exprime complètement.

Cette histoire, déjà bien vieille et souvent éditée, devrait nous

1. Huysmans, *l'Art moderne*, p. 132 et *passim*.

rendre à la fois confiants et modestes. Il semble cependant, à considérer la confusion des doctrines qui se combattent, l'incertitude générale et les exaspérations inconscientes ou systématiques dont l'art contemporain nous donne le spectacle, que nous manquions à la fois de confiance et de modestie. C'est peut-être que nous devenons trop vieux et que nos artistes ne sauraient plus retrouver, en dépit ou plutôt à cause de leur étonnante habileté acquise, ces ardeurs juvéniles, ces curiosités vigoureuses et saines, cette foi passionnée qui, à l'aurore de chaque renouvellement, remplissaient les âmes des vrais primitifs. La vie moderne, dont on nous propose la représentation, est factice autant que troublante et c'est un fait remarquable que les meilleurs et les plus grands sont allés chercher dans la campagne, loin du boulevard et des brasseries, leurs inspirations les plus fécondes. « Les arbres ne font pas de calembours », disait J.-F. Millet et mon confrère, M. de Fourcaud, nous révélait ici-même dans ses beaux articles sur Bastien-Lepage les émouvantes confidences du peintre paysan lorrain.

Mais le « boulevard » est aussi à peindre ; le mouvement de la vie parisienne mérite assurément de toucher un artiste ; et ce n'est pas nous qui élèverons des objections de principe contre ceux qui, poussés par une sympathie désintéressée et riches d'observations personnelles, entreront sincèrement dans cette voie. Écoutez le programme que leur trace un des chefs de l'avant-garde révolutionnaire : « Toute la vie moderne est à étudier encore ; les galas officiels, les salons, les bals, les coins de la vie familière, de la vie artisanale et bourgeoise, les magasins, les marchés, les restaurants, les cafés, les zincs, toute l'*humanité* enfin, à quelque classe de la *société* qu'elle appartienne, quelque fonction qu'elle remplisse, chez elle, dans les hospices, dans les bastringues, au théâtre, dans les squares, dans les rues pauvres ou sur ces vastes boulevards dont les américaines allures sont le cadre nécessaire aux besoins de notre époque... Tout le travail de l'homme tâchant dans les manufactures, dans les fabriques ; toute cette fièvre moderne que présente l'activité de l'industrie, toute la magnificence des machines, tout cela est encore à peindre¹. »

Acceptons tout, même les bastringues, les zincs et toute la magnificence des machines. Nous convenons volontiers avec Musset

... Qu'un âne,

Pour Dieu qui nous voit tous, vaut autant qu'un ânier,

1. Huysmans, *l'Art moderne*, p. 122 et 123.

et qu'un ânier peut être plus intéressant qu'Apollon gardant les troupeaux d'Admète, surtout si l'ânier est peint par J.-F. Millet et Apollon par M. Bouguereau. Nous demandons seulement la permission de faire observer que nous risquons de tomber dans une superstition étroite de la modernité, dans je ne sais quelle orthodoxie retournée dont les dangers me paraissent très grands. Nous sommes en train d'attribuer au sujet d'un tableau une vertu propre, très exagérée.

Ce qui nous intéresse, après tout, dans une œuvre d'art, c'est beaucoup moins en somme l'objet imité que la façon dont l'artiste en a tiré parti, l'a vu, senti et exprimé. S'il en était autrement, de grandes glaces plaquées contre les murs nous dispenseraient d'ouvrir des Salons annuels; on y verrait la vraie vie, en mouvement et en changements incessants! Si le secret de l'émotion, pour un tableau ou une statue, résidait dans l'exactitude de l'imitation et dans la précision du « document » qu'ils apportent, rien ne serait plus beau qu'une photographie ou qu'un moulage sur nature. Il n'en est rien pourtant. Tout artiste véritable transforme, sans même s'en douter, ce qu'il s'est proposé de représenter; si *réaliste* qu'il se pique d'être, il nous le rend transfiguré et, en prenant le mot au sens littéral, *idéalisé*, c'est-à-dire modifié par l'*idée* qu'il s'en est spontanément et nécessairement formée. C'est même cette spontanéité et cette vivacité de l'impression, accompagnées et suivies du besoin et du pouvoir de la traduire, qui constituent la nature propre de l'artiste. Il donne sa mesure par la puissance de sa sympathie. — C'est ainsi que Boileau, plus *réaliste* qu'on ne croit, ne pensait pas si bien dire en écrivant ces vers, d'ailleurs détestables :

Il n'est point de serpent, point de monstre odieux,
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux,

et que le mot de Pascal reste profondément vrai : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux ! » Nous y cherchons, en effet, — que nous le sachions ou non, — beaucoup moins la ressemblance de ces *choses*, que la ressemblance de l'artiste qui les a peintes; nous voulons trouver dans un paysage « la nature, plus l'homme qui en est ému ». Placez vingt peintres devant un potiron, et vous aurez, en peinture, vingt potirons différents. Que sera-ce, si vous mettez ces mêmes peintres devant une figure humaine, en présence de la nature vivante?

Aussi, tout en reconnaissant le droit désormais acquis aux artistes de puiser à pleines mains dans la vie moderne, en souhaitant même qu'ils l'abordent franchement et en toute liberté parce qu'il semble qu'ils doivent y trouver plus d'occasions d'impressions spontanées et jaillissantes, par suite d'œuvres vivantes et émues, — nous réclamons, au nom de cette même liberté et des intérêts supérieurs de l'art, le droit de puiser aussi ailleurs, dans la légende, dans l'histoire, dans le rêve. C'est une grande erreur de croire que la *modernité* d'une œuvre d'art consiste uniquement dans la date du sujet. Pour ne citer qu'un exemple, Gustave Moreau est plus *moderne* que beaucoup de nos prétendus réalistes, dont certains — il serait facile de le montrer et nous en aurons peut-être l'occasion — sont des lyriques inconscients ou honteux. Les rêves et les visions, les plus chimériques en apparence, d'un artiste sincère sont au point de vue *documentaire* plus précieux que les plus exactes copies. « Mon grand maître, le défunt Hegel, me dit un jour ces mots, écrivait Henri Heine dans une de ses *Lettres de Lutèce* : — Si l'on avait noté les songes que les hommes ont faits pendant une période déterminée, nous verrions surgir devant nous, à la lecture de ces songes recueillis, une image tout à fait juste de l'esprit de cette période ».

Aussi, dans ces études sur le Salon, nous inquiéterons-nous surtout de la qualité et de la nuance du talent personnel. Au fond, au-dessus de toutes les écoles, de tous les systèmes, il n'y a que deux classes d'artistes; les sincères et les habiles, les croyants et les farceurs.

« Ne pensez-vous pas, écrivait Georges Elliot au peintre Burnes Jones, que de part et d'autre on écrit beaucoup d'inutile verbiage sur le but de l'art? Un esprit malpropre fera de l'art malpropre, qu'il ait en vue l'art seul ou autre chose et un esprit médiocre fera de l'art médiocre. Après quoi, il est certain que l'œuvre produira nécessairement sur les autres un effet conforme à la noblesse ou à la bassesse d'âme de l'artiste. »

ANDRÉ MICHEL.

(La suite prochainement.)





LA

« DIVINE COMÉDIE » ILLUSTRÉE

PAR SANDRO BOTTICELLI

1.



Le plus précieux des manuscrits de la collection Hamilton, acquise en bloc par le Musée de Berlin (1882), est assurément la *Divine comédie* ornée d'une suite de dessins de Sandro Botticelli. Non pas qu'il n'y ait, dans cette incomparable collection de près de sept cents numéros, un fort grand nombre d'autres manuscrits hors de pair, tels que le Psautier de sainte Salaberge de Laon, du ^{vii}^e siècle; l'Évangélaire latin, écrit en lettres onciales d'or sur vélin pourpré; le manuscrit autographe de l'*Heptaméron*, relié aux armes de Louis XIV; une très belle série de manuscrits byzantins; l'exemplaire des

Statuts de l'ordre de la Toison d'or, présenté à Charles-Quint, avec reliure en velours garnie d'ornements en or et pierres, renfermant cinq cents blasons peints; enfin le fameux Diodore de Sicile, provenant de la vente Firmin Didot, en 1810, « traduit de latin en françois par maistre Anthoine Macault », avec un grand nombre de miniatures dont la première représente François I^{er} et ses fils, entourés des seigneurs et des savants de la cour. Mais tous ces trésors, quelle que soit leur valeur (et plusieurs comme ce dernier intéressent tout particulière-

ment la France), doivent céder le pas aux dessins de Botticelli pour la *Divine comédie* ¹.

L'authenticité des dessins est incontestable; elle s'appuie à la fois, chose rare, sur des preuves tirées de l'œuvre même, et sur des témoignages extrinsèques. Qui a vu le *Printemps*, ou même toute autre œuvre moins populaire du maître, ne peut manquer de le reconnaître à première vue dans presque chacune des pages du manuscrit Hamilton. En outre, sa signature en caractères microscopiques, de la même encre que le trait de plume du dessin, se distingue lisiblement dans la composition qui illustre le chant XXVIII du *Paradis*. Sur une des pancartes que les anges élèvent en l'air, on lit « Sandro di Mariano », signature d'autant plus précieuse qu'elle est la seule que nous possédions de Botticelli. Vasari qui sait tout — au moins par à peu près — n'ignore pas que notre maître travailla à une illustration de Dante; il raconte qu'aussitôt après avoir achevé ses travaux pour le pape Sixte IV, dans la chapelle Sixtine, il retourna à Florence, « *dove, per essendo una persona sofistica, comentò una parte di Dante, e figurò l'inferno, e lo mise in stampa; dietro al quale consumò di molto tempo: per il che, non lavorando fu cagione d'infiniti disordini alla vita sua* ». Que faut-il entendre par ce *comentò*? Doit-on croire, avec M. Lippmann, que Botticelli, qui était un lettré, *una persona sofistica*, commenta littérairement, selon la mode du temps, la *Divine comédie*? Ou bien convient-il de ne pas donner à l'expression *comentò* un sens aussi précis, et de n'y voir que l'indication d'un *commentaire* dessiné? Cette dernière interprétation semble la plus plausible. En 1481, paraît à Florence la célèbre édition de Dante donnée par Christophoro Landino, in-folio, avec gravures sur cuivre, de nombre très variable selon les exemplaires, quelques-uns contenant vingt et une, d'autres dix-huit, d'autres enfin — et c'est le plus grand nombre — deux seulement de ces gravures tirées dans le texte, tandis que le reste des planches est simplement collé après coup; dans tous les exemplaires des places en blanc ont été laissées au milieu du texte pour des épreuves ultérieures. L'*Enfer* seul est illustré et encore incomplètement, même dans les exemplaires les plus riches. On a regardé ces gravures comme exécutées d'après des dessins de Botticelli et, Vasari assurant que Baccio Baldini a toujours

1. Voy., sur ce manuscrit, *Die Zeichnungen des Sandro Botticelli zur göttlichen Comædie*, par le Dr F. Lippmann, extrait du *Jahrbuch der kœniglich preussischen Kunst-Sammlungen*, 1883, auquel nous empruntons de précieux renseignements.

gravé d'après Sandro, on a dû attribuer ces estampes à l'orfèvre florentin. Qu'elles soient de lui ou de tout autre graveur contemporain, il est aujourd'hui certain qu'elles ont eu pour modèle des dessins de Botticelli; la comparaison avec quelques pages correspondantes du volume Hamilton lève tous les doutes à cet égard. Le graveur, insuffisant d'ailleurs, a été forcé par l'exiguïté du format de l'édition de 1481 de simplifier et de réduire au strict nécessaire les riches compositions du maître. Il lui arrive de ne conserver que douze personnages sur quarante et un, et de sacrifier sans pitié les accessoires et les fonds; il altère complètement la finesse du dessin et l'expression des physionomies. Néanmoins, dans les gravures des chants VIII, XVII et XIX de l'*Enfer*, on reconnaît, sans hésitation aucune, l'inspiration directe des dessins Hamilton : les figures de Dante et de Virgile notamment sont conservées avec leurs attitudes et leurs vêtements caractéristiques. Est-ce à dire que les dessins de notre volume aient été faits en vue de l'édition donnée par Landino? Leur dimension, le grand nombre des groupes de figures, la nature même de l'exécution contredisent cette supposition. Mais il reste acquis que le graveur a utilisé à sa façon les dessins du manuscrit. Faut-il penser que la série de ces dessins relative à l'*Enfer* a dû être terminée avant 1481, contrairement à l'indication de Vasari? Cela se peut. Mais il se peut aussi que Landino, ne pouvant attendre l'achèvement des illustrations, ait publié son édition avec les deux estampes imprimées dans le texte, sauf à compléter plus tard la série, à l'aide des épreuves collées. L'inégalité du nombre des estampes dans les exemplaires conservés donnerait quelque crédit à cette hypothèse.

Quoi qu'il en soit, il est établi qu'en ces années Botticelli s'occupa particulièrement de Dante. Le savant auteur de la nouvelle édition de Vasari, M. Milanesi, signale un manuscrit anonyme de la Biblioteca nazionale à Florence, ensemble de notices sur les artistes florentins depuis Cimabue jusqu'à Michel-Ange, où il est dit à propos de Botticelli : « *Dipinse et storìò un Dante incartapecora a lorenzo di piero francesco de Medici, il che fu cosa meragvigliosa tenuto.* » Ce Laurent (vers 1460-1503), fils de Pier Francesco, petit-fils de Laurent, frère de Cosme l'ancien, avait pour les arts le culte héréditaire des Médicis; c'est pour lui que Michel-Ange fit l'archaïque *Saint Jean-Baptiste adolescent* que possède aujourd'hui le Musée de Berlin.

L'heure était favorable pour un travail d'illustration comme celui qu'entreprit Botticelli. Dante avait conquis toute sa gloire : le

moment de l'équitable justice était venu. Florence n'avait pas tardé à se repentir de son opiniâtre rigueur à l'égard du plus grand de ses fils. Dès 1350, la République donnait à Boccace dix florins d'or, pour qu'il les offrît à sœur Béatrix, fille de Dante Alighieri, religieuse dans le monastère de l'Oliva à Ravenne. Ce même Boccace commentait Dante en l'église de Saint-Étienne, près le Ponte-Vecchio; après sa mort, Benvenuto d'Imola continua ses leçons; il eut pour successeurs Philippe Villani et François Philelphe. En 1385, Francesco di Bartolo da Buti *lisait* Dante à Pise; en 1398, Philippe de Reggio *lisait* Dante à Plaisance. Les manuscrits du poème se répandent d'un bout à l'autre de la Péninsule. Les éditions se multiplient dès les premiers temps de l'imprimerie : de 1472 à 1497, on en compte au moins dix-huit dont quatre illustrées ¹. A l'époque même où Botticelli commençait ses dessins, Bernard Bembo, père du fameux cardinal, préteur de Ravenne pour la République de Venise, faisait ériger (1483) au grand poète un superbe mausolée, dont une inscription relevait l'importance :

*Et nunc marmoreo subnixus conderis arcu
Omnibus et cultu splendidiore nites.*

En même temps Botticelli élevait à Dante un monument d'un tout autre genre, longtemps enfoui, maintenant exhumé et offert au jugement du public.

Le volume Hamilton, au moment où il fut acquis par le Musée de Berlin, était un in-folio composé de quatre-vingt-six feuilles de fin parchemin, la plupart hautes de 32 centimètres et larges de 47, reliées dans un cartonnage rouge qui semblait dater de la fin du siècle dernier. Depuis leur entrée au Musée, ces feuilles ont été isolées et mises dans des passe-partout qui les défendent contre toute détérioration. Collationnées en 1803 par un libraire de Paris, Francesco Molini, elles offrent aujourd'hui une parfaite conformité avec l'état que ce libraire en dressa alors. Elles se présentent dans l'ordre suivant : les illustrations des six premiers chants de l'*Enfer* manquent; par suite le premier dessin du manuscrit Hamilton correspond au chant VII. Manquent ensuite les dessins du chant VIII au chant XV, le second folio du manuscrit correspondant au chant XVI. La série se continue jusqu'à la fin du poème, sauf les feuilles des chants XXIX, XXXII et XXXIII du *Paradis* qui sont restées en blanc. Par contre la feuille

¹, *Histoire de Dante Alighieri*, par Artaud de Montor. Paris, 1844.

du *Grand Satan* est double, il y a deux dessins pour le chant I^{er} du *Purgatoire* : en tout quatre-vingt-sept feuilles et quatre-vingt-quatre dessins.

Le recto est occupé par un chant du poème, réparti en quatre colonnes de belle et nette écriture à l'antique, se succédant dans la largeur de la page ; le verso est réservé aux dessins qui, en général, remplissent la page entière ; chaque dessin se trouvant cépla en regard du texte dont il est l'illustration et correspondant tantôt au chant entier, tantôt à un ou à plusieurs passages du chant. Le trait est d'une pointe d'un métal souple, qui semble un mélange de plomb et d'argent, et repassé à la plume plus ou moins fortement ; les contours sont d'ordinaire légers, avec des indications de modelés çà et là, et toujours très soigneusement traités ; l'exécution est plus ou moins poussée ; mais là même où elle a été le plus finie, certaines parties ne sont que dessinées à la pointe de métal, sans être reprises à la plume. Une seule page (*Enfer*, chant XVIII) est peinte à la gouache dans le goût des miniaturistes contemporains. Le ton brun, sombre et lourd, est approprié à la désespérance du lieu ; des diables d'un rouge vif et Dante et Virgile, en leurs clairs vêtements, se détachent sur ce fond uniformément triste. Peut-être Botticelli voulut-il, un moment, composer un volume d'illustrations peintes à la façon des magnifiques livres pieux que produisait alors l'art de la miniature atteignant son apogée ? La couleur lui eût fourni, surtout pour l'*Enfer*, des ressources qu'il ne pouvait trouver dans l'emploi exclusif du crayon et de la plume ; mais elle eût sans doute compromis la légèreté et la finesse du trait. On peut supposer aussi que Botticelli, occupé à de grandes commandes, recula devant l'immense travail que lui eût demandé une suite aussi considérable de miniatures.

II.

Le savant conservateur du Cabinet des estampes de Berlin, M. Lippmann, se propose de publier les fac-similés de ces quatre-vingt-quatre dessins. L'ouvrage entier formera trois livraisons ; la dernière ne sera achevée qu'en 1886. La première qui vient de paraître contient trente dessins dont huit pour l'*Enfer*, douze pour le *Purgatoire* et dix pour le *Paradis*. M. Lippmann a jugé avec raison qu'il convenait d'offrir dans ce premier fascicule un choix d'illustrations des trois parties du poème ; on pourra ainsi mieux apprécier dès l'abord



LA FOSSE DES GÉANTS (ENFER, XXXI).
(Illustrations de la « Divine comédie », par Sandro Botticelli.)

l'esprit général des dessins et le degré d'appropriation du commentaire artistique à chacune des parties du texte.

L'*Enfer*, il faut bien le dire, n'est pas très infernal : la haute puissance de conception, l'intelligence profonde des visions épiques, le sens élevé de l'interprétation allégorique manquent le plus souvent au commentateur ; il suit son auteur de près, de trop près, terre à terre, sans pénétrer dans sa pensée intime. On ne retrouve plus dans ces pâles et sommaires images cet homme dont les femmes de Florence disaient : « Voilà celui qui revient de l'enfer. » Ainsi, dans la planche du chant XX où Dante et Virgile, appuyés à une des pierres de l'âpre rocher, regardent la foule des devins condamnés par la justice divine à regarder en arrière,

Perchè'l veder dinanzi era lor tolto,

Botticelli aligne une suite de figurines nues, hurlant et se démenant, les têtes tournées toutes en arrière, sans traduire ni résumer la véritable pensée du poète, infligeant à ces hommes qui ont voulu trop savoir le châtiment de l'éternelle ignorance. Que devient cette file,

Qui venait en pleurant, d'un pas lent et tranquille,
Telle que sur la terre une procession ¹,

semblable à ces *théories* de l'ancienne Grèce, se rendant d'un pas rythmique à quelque mystère sacré ? Où est cette involontaire compassion du Dante, tribut de sympathie chrétienne, qui lui attire de la part du païen Virgile ce dur reproche :

... As-tu donc aussi perdu l'esprit ?
La pitié même ici demeure impitoyable.
Quel homme est plus impie et lequel plus coupable,
Qu'au jugement de Dieu celui qui s'attendrit ?

Où est ce souffle de grande douleur traversant la vallée de larmes ?

Che si bagnava d'angoscioso pianto.

Ainsi encore au chant XXVII où les conseillers pervers sont

1. Nous empruntons ces vers et ceux que nous citons ensuite à la belle traduction de M. Louis Ratisbonne. Paris, Michel Lévy, 1869.

revêtus de flammes, on voit, des deux côtés d'un escalier taillé dans le roc, des simulacres de buissons de feu superposés en rangées, au milieu desquels se devinent des profils grimaçants qui veulent figurer l'âme des damnés exhalant leur plainte. La simplicité puérile de la facture répond au vide de la composition. Certes il y a plus de mouvement et d'effort dramatique dans l'interprétation du chant XXIV : toutes les phases de l'âpre montée et de la pénible descente sont suivies d'assez près ; les deux poètes reparaisent huit fois dans cette page en des attitudes diverses, tantôt se cramponnant aux saillies du roc escarpé, tantôt brisés par la fatigue, Dante cédant à la peine et tombant épuisé, Virgile ranimant son courage et gourmandant sa faiblesse. Mais la sombre grandeur du terrible cercle ; le grouillement des monstrueux reptiles poursuivant les voleurs, les atteignant, les enserrant de leurs anneaux ; l'affreux supplice de ce Vanni Fucci piqué par le dard venimeux, réduit tout à coup en cendres et paraissant aussitôt pour souffrir encore la même torture, — rien de tout cela n'est senti. Sans doute la plume a jeté çà et là des corps d'hommes nus et des serpents fantastiques qui les enlacent ; mais tout cela est petit et menu, sans impression effrayante, sans ce mélange d'épouvante et d'horreur qu'inspire ce lugubre chant. Nous retrouvons une égale faiblesse de conception dans les chants XXVII et XXIX où Bertrand de Born, au milieu des semeurs de discorde, tenant par les cheveux sa tête détachée du tronc, la porte devant lui en guise de lanterne et où les faux-monnayeurs et les alchimistes, en proie à d'affreuses démangeaisons, se labourent la peau de leurs ongles sanglants. Il en est de même des zones du cercle des traîtres, de cette *Caïna*, de cette *Antenora* et de cette *Ptolemaea*, (chants XXXII et XXXIII, réunis en une seule page), bizarre pêle-mêle de figures enfantines de chétive anatomie, se culbutant, s'étreignant, se mordant, au milieu desquelles on cherche sans le trouver le dramatique épisode d'Ugolin.

D'une inspiration un peu plus puissante sont les démons (chants XXI et XXII), repoussant dans le lac de poix bouillante les damnés qui s'efforcent d'en sortir. Ces diables ailés, cornus et crochus, armés de fourches menaçantes, ont vraiment quelque chose de fantastique et d'impitoyablement grimaçant ; la scène est animée ; la page, qui reste souvent un peu vide, est ici remplie.

Cependant la seule composition un peu dantesque de cette série est le dessin, ici reproduit, qui montre les géants chargés de fers, les uns sortis de leur fosse, les autres à demi plongés dans l'abîme,

Les deux poètes s'arrêtent longtemps devant un de ces derniers :

Quelle main l'étreignit, puissante, irrésistible ?
 Je ne sais ; je n'ai vu que la chaîne terrible
 Qui lui rivait les bras, l'une au dos, l'autre au cœur.
 Tout à l'entour du corps de ce monstre féroce,
 Du cou jusqu'à l'endroit qui sortait de la fosse,
 De la chaîne cinq fois tournait l'airain vainqueur.

 Les bras qu'il a levés sont cloués pour jamais.

Antée, le robuste fils de la Terre, se charge de descendre les voyageurs dans le dernier cercle. Bien que le poète dise nettement qu'il étendit les deux mains, *le man distese*, Botticelli le montre saisissant d'une seule main Virgile auquel Dante s'attache en un mouvement d'abandon et de peur très heureusement rendu ; les deux corps ne forment qu'un faisceau :

Poi fece sì ch'un fascio er'egli ed io.

Secondée par le sujet même, l'anatomie est plus puissante ; l'expression douloureuse ou désolée des têtes est pathétique et non sans noblesse. Chose curieuse, ces grandes figures offrent une frappante analogie avec les types favoris de Pollaiuolo, avec ceux entre autres des gravures du *Combat des hommes nus* et du *Combat des Centaures* ; dans la facture même, on saisit plus d'une trace du maniérisme ordinaire de Pollaiuolo. Si les petites figures, quatre fois répétées, de Virgile et de Dante ne venaient attester la paternité de Botticelli, on serait invinciblement tenté de donner cette grandiose page au peintre médailleur des Médicis.

En quittant l'*Enfer* pour s'engager sur la route du *Purgatoire*, Botticelli n'a pas rencontré le haut style ni la puissante imagination. Anatomie encore insuffisante des petites figures nues semées çà et là, vides nombreux, nul ensemble de composition, insignifiance du décor, tel est le caractère général de ces pages aussi pauvres que les précédentes. Sans être exempt de ces défauts, le chant X offre plus d'intérêt ; les deux voyageurs sont entrés dans le premier cercle du Purgatoire où gémissent les orgueilleux, condamnés à ramper sous le fardeau de lourdes pierres. A ce supplice physique se joint une leçon morale : sur un plateau étroit où mène un sentier tournant et escarpé, des bas-reliefs, représentant des exemples d'humilité empruntés à l'Évangile, à la Bible et à l'Histoire romaine, rappellent ces orgueilleux au sen-



LES VERTUS PLEURANT SUR LES MALHEURS DE L'ÉGLISE (PURGATOIRE, XXXIIII).

(Illustrations de la « Divine comédie », par Sandro Botticelli.)

timent de leur faiblesse. Tout d'abord la Vierge Marie s'agenouillant en un mouvement de charmante humilité devant l'ange Gabriel,

. Si vivant, si céleste,
Si suave et si vrai d'attitude et de geste,
Qu'il ne paraissait pas marbre muet et vain.

Ici Botticelli reparait ; son exquise tendresse et sa grâce naïve se retrouvent tout entières dans ces deux figures qui, si menues qu'elles soient, et jetées en quelques traits de plume, n'en sont pas moins de la même famille que les plus délicieux types du maître. A l'autre coin du feuillet, sans lien avec le reste, un épisode connu au moyen âge et souvent représenté par l'art moderne, surtout au ^{xvii}^e siècle, et de nos jours, en une admirable page, par Eugène Delacroix : la *Justice de Trajan*. L'empereur, à la tête de son armée, part pour une expédition lointaine ; une veuve désolée vient lui demander justice de la mort de son fils ; après quelques refus, Trajan fait droit à sa prière. La composition de Botticelli est confuse, les chevaux sont mal dessinés ; mais tout cet ensemble de minuscules personnages, ce pêle-mêle d'hommes, de montures et de piques, est enlevé d'une plume fine et pétillante de verve.

Dante et Virgile atteignent les avenues du paradis ; au delà d'un fleuve limpide qui forme la limite entre le Purgatoire et l'Éden, Dante aperçoit une femme d'une radieuse beauté ; ce n'est point Béatrix encore, c'est Mathilde cueillant des fleurs ; elle sera l'introductrice du pèlerin auprès de *sa dame* et des sereines visions du Paradis. Elle lui montre sept candélabres étincelants (les sept grâces du Saint-Esprit) marchant devant vingt-quatre vieillards dont chacun élève un livre ouvert (un des vingt-quatre livres de la Bible ¹) ; puis un char de triomphe (le char de l'Église) traîné par un griffon (qui, moitié aigle, moitié lion, représente le Christ avec sa double nature divine et humaine). A droite du char dansent trois femmes (les vertus théologiques) ; à gauche, quatre autres femmes (les vertus cardinales) ; sept vieillards (sans doute sept apôtres), ferment la marche. Béatrix apparaît ensuite au milieu d'un chœur d'anges répandant des fleurs à

1. Certains commentateurs ont voulu voir dans ces vingt-quatre vieillards les patriarches de l'ancien Testament ; Botticelli, plus voisin de la tradition dantesque, se prononce nettement pour les vingt-quatre livres de la Bible. Cette indication et d'autres encore de Botticelli, et pour parler plus généralement, tous les anciens manuscrits illustrés de la *Divine comédie*, peuvent être une nouvelle et précieuse source de renseignements pour les futurs commentateurs.

pleines mains. Dante purifié par les eaux du Léthé peut la contempler dans sa gloire ; il suit la procession qui s'arrête auprès de l'arbre de vie et, dès que le char est attaché à l'arbre, les rameaux dépouillés reverdissent. Mais un aigle fond sur l'attelage sacré et de concert avec un renard et un dragon¹ le souille et le saccage. Les sept Vertus psalmodient un chant de douleur jusqu'à ce que Béatrix prédise le rétablissement de l'Église et le châtiment des coupables.

Enfin on arrive aux derniers replis du Purgatoire et le poète plongé dans le fleuve de l'Eunoé peut aborder le Paradis.

Puro e disposto a salire alle stelle.

Toute cette partie, grâce à l'intervention de Mathilde, de Béatrix et de leur cortège féminin, fournit à Botticelli de plus heureuses inspirations. Ces femmes escortant le char sacré, tantôt entonnant l'hosannah joyeux, tantôt pleurant sur les malheurs de l'Église outragée, enveloppées du léger et gracieux ballonnement de leurs draperies, ont, surtout dans les mouvements discrets et modérés, un charme de pénétrante poésie². Mais lorsque l'action devient plus vive, lorsque le sentiment dramatique anime plus fortement ces idéales figures, l'impuissance reparaît : le peintre du printemps et des douces madones ne se maintient plus à la hauteur d'Alighieri ; il demeure insuffisant, puéril quelquefois, ou tombe dans l'exagération maladroite. Ainsi la douleur devient grimaçante, le mouvement se transforme en élan désordonné. Les trois Vertus, qui doivent danser allègrement auprès du char, se démènent en rondes presque dignes des

1. Selon les commentateurs les plus autorisés, voici le sens de cette allégorie qui se prolonge pendant les sept derniers chants du *Purgatoire* ; le char de l'Église est attaqué à la fois par trois monstres, l'aigle qui n'est autre que l'aigle impérial, le renard qui figure l'hérésie et le dragon que l'on croit être Mahomet.

2. Dans la planche du *Purgatoire*, chant XXXIII, la plus belle incontestablement de la série, où la douleur des Vertus est exprimée avec une grandeur de style et une profondeur de sentiment trop rares dans les pages précédentes, Mathilde a les traits et l'attitude d'une des trois Grâces (celle qui est vêtue de blanc) s'avancant vers Giovanna Tornabuoni, la fresque du musée du Louvre, provenant de la villa Lemmi. De même, dans l'autre fresque du Louvre, pendant de celle-ci, provenant également de la villa Lemmi, le groupe des sept femmes, représentant les sept arts du *Trivium* et du *Quadrivium* accueillant Lorenzo Tornabuoni, est d'une disposition analogue à celle des sept Vertus de cette planche XXXIII. Toutefois, sans doute, par suite des exigences architecturales, les figures de la fresque sont beaucoup plus serrées les unes contre les autres que les Vertus du *Purgatoire*, qui par cela même sont mieux disposées.

sorcières de Macbeth. Cependant, dégagé de l'étreinte écrasante des drames infernaux, transporté dans un monde plus calme, plus approprié à sa tendre nature, Botticelli a reconquis ses qualités ordinaires et, malgré trop de faiblesses encore d'invention et de composition, son *Purgatoire* accuse l'effort d'une imagination plus souple et plus variée. Le décor même, frais et printanier, ajoute à l'agrément des diverses scènes; l'arbre du chant XXIII, chargé de feuilles et de fruits, est d'une exécution charmante, aussi bien que la faune riante du chant XXXIII, bornée par le cours circulaire du fleuve de l'Eunoé qui semble séparer le Purgatoire du Paradis. Pourquoi l'interprétation reste-t-elle, malgré tout, obscure, parfois indéchiffrable sans le secours du texte commenté? Pourquoi la scène essentielle de chacun des chants n'est-elle pas nettement dégagée de manière à dominer les scènes secondaires? Le vice capital de ces compositions comme de celles de l'*Enfer* est, répétons-le, dans la servile traduction du texte, dans une interprétation vers à vers, émiettée, déchiquetée. On dirait un dessinateur suivant son auteur pas à pas, le crayon à la main, notant chaque épisode, sans avoir lu l'ensemble, sans avoir saisi la pensée principale, ni découvert l'idée génératrice. Qu'arrive-t-il? Les mêmes groupes, Dante et Virgile, Dante et Mathilde, Dante et Béatrix, reparaissent fastidieusement sur la même page, ainsi que tous les acteurs des scènes successives, sans aucune indication de perspective. Dans le chant XXVIII où Mathilde apparaît cueillant des fleurs, puis expliquant à Dante les merveilles de l'Éden, Botticelli montre d'abord le poète et ses guides pénétrant dans un décor d'arbres parallèles qui occupe tout le premier plan, puis le second groupe en face de Mathilde s'enlevant de terre et s'adressant à lui, puis enfin Mathilde encore, courbée vers la terre et moissonnant des fleurs. Comment s'expliquer sans recourir au poème la succession de ces épisodes? L'ordre des scènes a été interverti. L'unité manque à chacune de ces pages, le *commento* est une sorte de traduction juxtalinéaire, qui a le mérite, sans doute, de faire connaître le texte par le menu, d'en faciliter la lecture, mais — et c'est une conséquence inévitable de ce système d'illustration — qui ne montre aucune indépendance, aucune communion réelle entre le dessinateur et le poète; le commentaire *verbum verbo* a étouffé l'interprétation vivante; le détail a effacé l'ensemble, la lettre a tué l'esprit.

CHARLES EPHRUSSI.

(La fin prochainement.)

LE VITRAIL

(DEUXIÈME ARTICLE ¹)



L'application de filets et de points de couleur aux décorations en grisaille fut généralement usitée au ^{xiv}^e siècle : on en a des exemples à l'église Saint-Ouen de Rouen, à la cathédrale de Narbonne, à l'église Saint-Nazaire de Carcassonne.

La Champagne avait au ^{xiv}^e siècle la plus brillante école de peintres verriers et c'est en Champagne que se maintinrent les vraies traditions de la décoration translucide jusqu'au ^{xvii}^e siècle.

Les fenêtres hautes de l'abside de la cathédrale de Troyes sont probablement contemporaines de l'achèvement du chœur, sous l'évêque Jean d'Auxois, dans les premières années du ^{xiv}^e siècle. M. l'abbé Coffinet a publié, dans les *Annales archéologiques* ², de précieux documents sur les peintres verriers de cette ville, depuis l'année 1375 jusqu'à l'année 1690. Malheureusement les comptes de l'œuvre de l'église de Troyes font défaut de 1301 à 1306, et il est peu probable que les renseignements relatifs aux vitraux de l'abside soient contenus dans le volume antérieur, qui existe encore ³.

Quoi qu'il en soit, ces verrières indiquent une nouvelle modi-

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, t. XXXI, p. 138.

2. Tome XVIII, p. 123-144.

3. Archives nationales, manuscrit latin 9141. Comptes de l'église de Troyes (1294-1301).

fication dans l'art du vitrail. Les colorations neutres des étoffes sont définitivement abandonnées et les personnages se détachent en vigueur sur des fonds clairs. Le jaune, le vert et le violet foncé sont les tons dominants des étoffes ; les harmonies du XII^e et du XIII^e siècle sont inversées.

Les verrières de Troyes, si belles qu'elles soient, n'ont pas la simplicité des œuvres primitives. Les tons foncés des draperies forment à distance des taches de couleur qui nuisent à l'effet de l'ensemble ; les attaches des médaillons sont d'une forme indécise.

Les décorations architecturales s'introduisaient aussi dans les verrières, non plus interprétées comme au XIII^e siècle, mais faites à l'imitation des détails de la pierre. Les bas-côtés de la nef à la cathédrale de Troyes et les bas-côtés du chœur à la cathédrale de Beauvais sont des exemples de ces décorations illogiques. A Troyes, l'architecture a une coloration jaune orangé d'un aspect désagréable.

La découverte du jaune d'argent favorisa encore le développement excessif de l'architecture sur les vitraux. Le jaune était obtenu par une application à la face extérieure du verre de sulfure ou de chlorure d'argent, mélangé sans doute, comme aujourd'hui, avec un medium tel que l'ocre ou l'oxyde rouge de fer. La coloration, qui se produit au feu, est d'autant plus intense que le verre est plus dur.

Les touches jaunes pouvant être placées sans interposition de plombs, la nécessité des assemblages ne pouvait plus modérer le goût de l'artiste pour les contreforts, les pinacles, les arcatures et les gables chargés de crochets. En même temps le trait s'amincit ; les bordures s'amaigrissent ; la multiplicité des meneaux réduit tellement l'espace à décorer qu'on peut à peine y trouver la place d'une figure. Le trait de grisaille remplace parfois la mise en plomb aux dépens de la solidité de l'œuvre et de la clarté du dessin.

On trouve encore quelques panneaux intéressants à la cathédrale de Troyes, et notamment une sainte Vierge exécutée sur fond damassé blanc dans le bas-côté sud. A l'église Saint-Gengoult de Toul, on remarque de jolies grisailles, garnies de rinceaux et de figures fantastiques, et quelques vitraux légendaires. Mais la décadence est rapide et une transformation complète se prépare.

Jusque-là l'étude de la nature n'avait point modifié les procédés mêmes d'exécution. Les ombres étaient toujours faites au moyen de traits opaques, destinés à empêcher la décomposition des formes par la lumière. Si l'étude du corps humain avait modifié le geste et l'expression des figures, l'artiste n'avait point encore cherché dans

ses œuvres la reproduction exacte de la forme humaine, enveloppée d'ombre et de lumière, non plus que l'imitation des plis souples et largement modelés des étoffes. Cependant le noir n'existe pas dans la nature, et la fiction, qui jusqu'alors avait maintenu sur le vitrail les formes appropriées à la décoration translucide, disparaissait au moment où l'art semblait n'avoir conservé des traditions du XII^e et du XIII^e siècle que la mièvrerie et la sécheresse.

D'ailleurs l'imitation ne peut être exacte sans perspective linéaire et aérienne, — et comment concilier la perspective avec les divisions étroites des meneaux en pierre ? L'artiste devait avoir conscience de son impuissance à exprimer ces beautés naturelles que ses ancêtres semblaient avoir ignorées. Il étouffait dans le cadre qu'on lui imposait. Aussi devait-il tenter bientôt de briser ses entraves et de s'affranchir de l'architecte pour devenir le maître de son œuvre.

Sans doute ces idées étaient encore bien confuses au début du XV^e siècle, et cependant, si les décorations architecturales du siècle précédent subsistent encore, le dessin des figures est complètement transformé. L'imitation est certainement imparfaite et, comme dans toutes les époques de transition, il faut plutôt tenir compte des intentions et des efforts que des résultats obtenus ; mais l'élan est donné et l'artiste est lancé sur une voie nouvelle.

La France était alors dévastée par les Anglais et il y eut un temps d'arrêt dans la production des œuvres d'art. La guerre n'a jamais été très favorable aux artistes. Mais dès le milieu du règne de Charles VI les œuvres apparaissent. Pour la première fois le peintre verrier étudie la structure du corps humain. Les teintes plates sont abandonnées et les modelés sont exécutés largement, afin de donner l'illusion de la nature, mais au risque de rendre opaques quelques parties du vitrail et d'enlever aux ombres la transparence.

Aussi les premiers essais sont-ils faits dans des colorations extrêmement claires. C'est l'époque des grandes compositions architecturales, très lumineuses, exécutées en grisaille et jaune d'argent, et servant de cadres à des personnages isolés, qui s'enlèvent en clair sur des draperies damassées violettes, bleues, vertes ou rouges. Le ton de chair des siècles précédents est remplacé par le verre blanc, et les figures sont modelées avec la grisaille ; le jaune d'argent est utilisé, en glacis extérieur, pour les cheveux blonds.

La cathédrale d'Angers a conservé dans le transept nord quatre verrières, données par l'évêque Jean Michel (1438-1447), et qui

caractérisent bien cette époque. Le donateur est représenté sur l'une des fenêtres à l'est au-dessous d'une Crucifixion.

Sur une fenêtre de l'église d'Eymoutiers, dans la Haute-Vienne, sont figurés saint Pierre et saint Étienne à la base, l'Annonciation au sommet. L'architecture, comme à Angers, occupe toute la surface de la baie.

Les cathédrales d'Évreux et du Mans ont aussi deux grandes verrières contemporaines, très intéressantes à cause des portraits de personnages historiques qu'elles ont conservés. Au Mans, au-dessous de la rose du nord, occupée par un Jugement dernier, sont représentés saint Louis, l'évêque du Mans Pierre de Savoisy, Louis II d'Anjou et Yolande d'Aragon dont on retrouve les chiffres et les armes sur quelques-unes des célèbres tapisseries de l'Apocalypse à la cathédrale d'Angers.

L'église Saint-Séverin de Paris est l'un des rares édifices qui aient une ordonnance complète de vitraux du ^{xv}^e siècle. Les grandes figures de saints et de saintes qui occupent les fenêtres hautes révèlent un progrès considérable dans l'étude de la forme, dans l'harmonie des tons. Elles appartiennent déjà à la grande époque de l'art qui succéda à la période de transition.

La transformation était alors complète. Les œuvres des maîtres italiens, connues en France dès le milieu du ^{xv}^e siècle, apparaissaient comme la magnifique expression des idées nouvelles. Les beautés naturelles, que les siècles précédents avaient laissées dans l'ombre, étaient étudiées avec enthousiasme et la pensée se subordonnait aux splendeurs de la forme. L'idéal de l'art était moins élevé ; la religion n'était plus son seul guide et l'humanité semblait admirer en elle-même, par une révélation subite, l'œuvre la plus parfaite de la création.

La vanité, inconnue aux artistes du moyen âge, naissait avec l'art nouveau. Les donateurs occupent désormais dans le vitrail la place d'honneur ; ils y sont représentés revêtus de magnifiques étoffes, sous de somptueux portiques. Le vitrail, chargé d'armoiries, n'a plus, dans l'église même, le caractère d'une œuvre religieuse. C'est un monument élevé à l'orgueil d'un personnage ou d'une famille.

Les artistes français cédaient à un entraînement irrésistible vers l'art italien ; cependant les lois applicables à la décoration des surfaces ne furent point abandonnées. La perspective, introduite dans les œuvres nouvelles, était indispensable à l'imitation de la nature ; mais elle détruisait la surface à décorer. Les peintres verriers évitèrent cet écueil en occupant complètement la surface par des décorations de premier plan.

Les verrières de la nef, à la cathédrale de Troyes, sont de beaux exemples de cette disposition. Elles furent exécutées de 1498 à 1501 par des peintres verriers dont les noms sont conservés dans les comptes de l'œuvre de l'église de Troyes¹. Il y a lieu de citer parmi les plus remarquables les verrières de l'Enfant prodigue et de l'Arbre de Jessé au sud, les verrières de Saint Sébastien et de la Sainte Croix au nord. Le vitrail de Jessé est l'œuvre de Lyévin Varin ou Voirin. Les donateurs « FRANÇOIS DE MARISY ET DAMOYSELLE GUILLEMETTE PHELIPPE SA FEMME » sont représentés avec leurs armoiries au bas de la verrière. Les figures s'enlèvent sur fond rouge. Le vitrail de l'Enfant prodigue est dû à Pierre le Verrier. Telle fut la satisfaction des proviseurs de l'œuvre que la femme de chaque peintre verrier reçut « ung escu d'or pour ung chapperon ».

Les colorations redeviennent franches et brillantes et l'art retrouve pour quelques années sa splendeur primitive. Les traditions anciennes sont encore manifestes dans la mosaïque des tympans, formée d'entrelacs de ton vert pâle et d'un semis de fleurettes jaunes et blanches. Bien que la décoration soit l'expression d'idées nouvelles, elle s'harmonise parfaitement avec les œuvres exécutées deux siècles auparavant dans les fenêtres absidales. La surface translucide est occupée tout entière par une ou plusieurs rangées de figures, disposées sur des fonds unis ou damassés. Le caractère du dessin est changé ; mais les lois invariables de la décoration subsistent encore.

Les verrières de bas-côté dans les églises de Troyes ont toutes la disposition des vitraux légendaires anciens. Les scènes sont encadrées par des ornements qui forment avec les figures un ensemble décoratif du plus brillant effet. Le modelé des figures est très simple : les demi-teintes ne sont point multipliées et l'artiste évite la décomposition de la surface en laissant les grandes ombres assez transparentes pour ne jamais arrêter le passage de la lumière.

L'imitation de la nature, qui semble être désormais le but principal de l'art, provoque les recherches des verriers sur les colorations dont les nuances doivent varier à l'infini. Le procédé de placage, réservé au verre rouge jusqu'à la fin du xiv^e siècle, s'était étendu successivement pendant le xv^e siècle à tous les verres colorés. Le jaune lui-même était plaqué. Dans certains verres violets on compte jusqu'à cinq ou six couches blanches, bleues et rouges superposées. Il est aisé de comprendre que toutes les nuances pou-

1. *Annales archéologiques*, t. XVIII, p. 133 et suivantes.

vaient être obtenues par ce procédé. D'ailleurs, pendant le soufflage, les couches diverses s'étaient avec des épaisseurs différentes; il en résultait, dans chaque feuille, des inégalités de coloration que l'artiste utilisait très habilement; il plaçait la partie claire de la feuille dans les lumières, la partie foncée dans les ombres, en évitant d'interrompre les nuances par des plombs inutiles. Le modelé existait, pour ainsi dire, dans l'épaisseur même du verre et on n'avait point à obscurcir le vitrail par des couches épaisses de grisaille opaque.

Les artistes du xvi^e siècle ne se contentaient pas de l'harmonie facile qui résulte de l'emploi de colorations de valeur égale et donne aux verrières modernes l'aspect de sépias enluminées. L'harmonie résultait au contraire des valeurs relatives des tons juxtaposés, et les caractères distinctifs des belles œuvres de la Renaissance sont précisément la vigueur et l'opposition savante des couleurs.

En outre la grisaille, employée aux modelés, n'était pas uniforme comme aujourd'hui. Elle variait souvent de ton aussi bien que d'intensité avec les verres employés. Le ton de carnation rose, appliqué en glacié à la face extérieure du verre, était absolument différent de la grisaille violette employée à la face intérieure pour le modelé des nus; les ombres des étoffes jaunes étaient exécutées souvent avec le jaune d'argent. L'application même de la grisaille variait suivant que le modelé était exécuté sur des figures, des étoffes ou des ornements. Telle partie était peinte par superposition de teintes plates; telle autre était faite largement d'un seul coup et sans retouches.

Les verrières de l'église de Montmorency, des églises Saint-Jean, Saint-Nizier et Sainte-Madeleine à Troyes, de l'église Notre-Dame de Châlons, de l'église Saint-Étienne de Beauvais, des églises Saint-Vincent et Saint-Patrice à Rouen, de l'église de Brou sont parmi les plus belles qu'ait produites la Renaissance française.

A Montmorency les verrières absidales sont exécutées suivant les traditions décoratives de la fin du xv^e siècle. À la base de l'une d'elles est représenté Guillaume de Montmorency, fondateur de l'église et père du grand connétable. Un portrait de Guillaume, conservé au Louvre dans la première salle de l'École française et provenant de l'église, donne la date exacte de la reconstruction : 1525. Le baron de Montmorency est revêtu de la cotte à ses armes : *d'or à la croix de gueules, cantonnée de seize alérions d'azur*.

Les Saintes femmes provenant du vitrail des Alérions, qui surmonte le porche latéral au nord, sont merveilleusement dessinées.



GUILLAUME DE MONTMORENCY

Vitrail de l'abside de l'église de Montmorency. XVI^e siècle.

Gazette des Beaux-Arts.

Le carton de la figure de sainte Marie Cleophas a été incontestablement utilisé dans la verrière du Jugement de Salomon, à l'église Saint-Gervais de Paris, généralement attribuée à Robert Pinaigrier et portant la date de 1531. Le vitrail des Alérions pourrait donc aussi être attribué à ce maître.

Il indique déjà des tendances nouvelles et l'abandon des sages réserves imposées par les lois décoratives. La perspective envahit le vitrail et, comme le point de vue est choisi pour un tableau composé à l'atelier, le spectateur placé à plusieurs mètres au-dessous du vitrail, croit voir glisser les figures sur un plan incliné. En outre la division régulière des meneaux crée pour l'artiste un véritable embarras; il est obligé de changer plusieurs fois dans le même tableau son point de vue et sa ligne d'horizon; il semble avoir voulu démontrer que la perspective ne peut faire partie de la décoration.

Ces défauts, qui déterminèrent la décadence complète de l'art dans la seconde moitié du ^{xvi}^e siècle, étaient rares au début de la Renaissance. A Montmorency, le vitrail des Alérions, qui est d'ailleurs une œuvre charmante, est une exception. Les vitraux du fastueux évêque d'Auxerre François de Dinteville, du comte évêque de Beauvais Charles de Villiers, de Guy de Laval, de Jean et de François de Montmorency, de Gaspard de Coligny sont tous exécutés suivant le même sentiment décoratif que le vitrail de Guillaume de Montmorency.

C'est au peintre verrier de Beauvais, Engrand le Prince, que doit être attribué le vitrail de Charles de Villiers. On y lit dans trois cartouches les initiales E. L. P. et sur une frise la date de 1524. L'église Saint-Étienne de Beauvais possède les plus belles œuvres de ce grand maître qui s'est peint lui-même dans son magnifique arbre de Jessé.

Le vitrail de la bataille de Saint-Jacques dans l'église Notre-Dame de Châlons, les vitraux de la Madeleine, de Saint-Éloi, de la Genèse et de Saint-Louis dans l'église Sainte-Madeleine de Troyes, le vitrail de Salomon dans l'église Saint-Jean et le vitrail de Saint-Claude dans l'église Saint-Nicolas de la même ville appartiennent à cette belle École champenoise qui maintint, au milieu d'une décadence générale, les traditions vraies du vitrail. Les peintres verriers s'appellent Nicolas Cordonnier, Jehan Macadré, Jehan et Pierre Soubdain.

L'église de Brou est le charmant édifice élevé de 1509 à 1530 par Marguerite d'Autriche après la mort de son jeune époux Philibert le

Beau, duc de Savoie. Les vitraux sont dignes des stalles et des mausolées du chœur. Sur la fenêtre centrale de l'abside sont représentés le duc et la duchesse de Savoie. Les écussons de France, d'Allemagne, d'Autriche, de Bourgogne et de Savoie, brochant sur des grisailles, occupent les fenêtres latérales. On remarque dans le vitrail de l'Assomption la frise du Triomphe du Christ.

Les verrières de Rouen ne sont pas moins remarquables. Il faut citer la Légende de saint Romain à la cathédrale et le Triomphe de la loi de grâce à l'église Saint-Patrice. L'église de Conches possède encore de belles verrières absidales dont la base est occupée par la Légende de sainte Foy et le sommet par des scènes de la Passion. Les cathédrales de Metz, d'Auch, de Bourges ont aussi conservé de remarquables vitraux contemporains.

Il est presque impossible de classer les verrières de la Renaissance; leur nombre est considérable et chacune d'elles, sauf peut-être en Champagne et en Normandie, est une œuvre personnelle qui se distingue complètement des œuvres voisines. La Renaissance fut une époque de liberté absolue, et on ne peut saisir que difficilement le lien de décorations exécutées sans règles fixes et pour ainsi dire d'inspiration.

Les tons des verres sont, à cette époque, d'une incomparable richesse et l'exécution d'une habileté surprenante. Aucune difficulté n'arrêtait les peintres verriers; ils semblaient au contraire s'ingénier à les vaincre toutes. La représentation d'étoffes brochées ou de vêtements tailladés nécessitait l'emploi de plusieurs couleurs dans une même mise en plomb. Le verre plaqué en fournissait le moyen. Ayant à représenter une étoffe rouge tissée d'or, un pourpoint vert tailladé de crevés blancs, ou des alérions d'azur sur champ d'or, l'artiste enlevait à la pointe d'acier ou à la molette la couche de verre coloré et dégageait le verre blanc, qu'il laissait nu ou recouvrait de jaune d'argent.

Souvent aussi on appliquait sur le manchon de verre, pendant le soufflage, des fils ou des grains de verre coloré, et on formait ainsi des feuilles utilisables pour l'imitation des étoffes rayées ou du jaspe. Les vitraux de Montmorency et le vitrail de Salomon de l'église Saint-Gervais de Paris offrent quelques applications de ces divers procédés, très fréquemment usités d'ailleurs.

LUCIEN MAGNE.

(La suite prochainement.)



LES ARTISTES BELGES

XAVIER MELLERY

— Tenez, me disait un jour chez lui Xavier Mellery, en fixant ses larges prunelles sur un point de l'atelier, c'est beau comme un portrait.

En même temps son geste me désignait un vulgaire poêle de fonte appliqué contre le mur, un plat de vieille faïence pendu à un clou près d'une horloge hollandaise, un fragment de copie de maître italien tendue sur son châssis. Puis il développa sa théorie du tableau : toute chose a une physionomie soit par elle-même, soit par le milieu dans lequel elle se trouve placée; cette physionomie se révèle à qui sait voir; l'art consiste à en dégager, jusqu'à l'intensité, l'expression cachée. Et constamment il revenait à l'idée qu'il n'y a pas de degrés dans la beauté, que la plus grande somme d'art est dans la plus grande somme de vérité et que les objets inanimés possèdent, comme les personnes, une vie mystérieuse. Un silence tombait des hauts plafonds sur les chevalets, les palettes et les portefeuilles parmi lesquels sa maigre silhouette se démenait avec des gestes enflammés.

Tel je le vis alors, tel il n'a cessé de m'apparaître dans son art. L'acuité de sa vision communique une palpitation aux réalités muettes : à force de tendre son esprit sur les choses, il finit par y percevoir des splendeurs ignorées; c'est comme l'éveil d'une âme que sa volonté attirerait des sommeils de la matière. L'humanité laisse, d'ailleurs, à tout ce qu'elle approche un vague magnétisme; un ustensile souvent

manié s'anime à la longue d'une électricité sourde; l'usure d'un meuble sous les frottements de la vie prend petit à petit des airs de vieillesse pensive; et c'est encore faire le portrait de quelqu'un que de peindre le monde dans lequel évolue sa personnalité physique et morale.

Une large part du talent de Xavier Mellery réside dans l'application de ce principe d'art. Il ne détache pas la créature vivante de son atmosphère matérielle et avec une rare pénétration s'efforce, au contraire, de marquer l'accord qui existe entre l'individu et le cadre. Presque toujours le secret des habitudes familières se reconstitue dans ses dessins et ses tableaux par l'extrême scrupule qu'il apporte à établir les particularités du milieu. Il n'y a pas longtemps, une petite toile se voyait chez lui : avec des tendresses caressantes, il y avait représenté un coin de son atelier; les sièges, les potiches aux murs et, sur un grand bahut, un buste de sa mère modelé par lui-même y baignaient dans une clarté tranquille. Le peintre visiblement avait exprimé là l'émotion d'un endroit plein de souvenirs; les moindres détails de l'ameublement y revêtaient une gravité sacrée de relique et, bien qu'aucune figure ne se montrât, on n'avait pas de peine à conjecturer la présence et la coutume d'un esprit honnête, réfléchi, amoureux de l'ordre et de la symétrie. Chaque objet y ressemblait à une idée, et il ne manquait vraiment que les brusques mouvements d'un homme de quarante ans environ, les yeux clairs et dardés, la barbe longue, les pommettes saillantes dans un profil évidé de jeune ascète, pour que le portrait de la maison se complétât par le portrait de l'hôte.

Xavier Mellery commença par étudier à l'Académie de Bruxelles, concourut pour le prix de Rome, fut proclamé lauréat. C'est, aux détails près, l'institution qui fonctionne en France : le vainqueur reçoit pendant quatre ans une pension de l'État, séjourne en Italie et, la plupart du temps, rentre dépaysé chez lui. Quelquefois une nature mieux trempée échappe à la démoralisation. Alors il reste dans l'esprit la vision d'une civilisation d'art inégalée : le génie des maîtres constamment approchés revêt d'une splendeur la pensée, et par-dessus la méditation s'immobilise comme la sensation permanente d'une apothéose spirituelle. Notre jeune artiste s'absorba surtout dans la contemplation des précurseurs : il leur trouvait une grandeur austère et quasi hiératique qui le touchait comme la majesté lente d'une mélodie. Véronèse avec ses flambaisons de coloris et son idéal de pompe aristocratique l'émouvait moins que Gentile Bellini, Masaccio



LA TRICOTEUSE.

(Fac-similé d'un dessin au crayon de M. X. Mellory.)

et Carpaccio. Ceux-ci, au contraire, caressaient en lui la prédisposition à une certaine solennité tranquille dans l'attitude et l'expression des visages. Et il désertait l'enchantement superficiel des décorateurs pour l'intensité profonde des peintres qui ont mis leur gloire à creuser le Réel. Ainsi se révélaient déjà l'éloignement des mises en scène illusoires et l'imprescriptible sens du Vrai qui, depuis, ont donné à ses ouvrages un caractère de si loyale sincérité.

Son retour d'Italie ne fut pas attristé par le tourment des obsessions qui hantent les jeunes peintres : la force de sa personnalité le préserva du danger des admirations trop vives. Quand il exposa pour la première fois, on remarqua que la décision de son style lui venait de la nature plutôt que de la persistance des souvenirs. La *Gazette des beaux-arts* a publié un dessin de cette *Mère des Gracques* qui, en 1875, fut en quelque manière le premier pas de Xavier Mellery dans la carrière militante. Une préoccupation classique se manifestait bien au balancement des lignes et à l'ordonnance des groupes, mais avec des accents de réalité surprise qui décelaient l'étude du type romain dans sa rudesse populaire. C'est à Rome, en effet, que fut exécuté le tableau et, par certains côtés, celui-ci semblait une scène de la rue élargie aux proportions de l'Histoire. Les compréhensifs n'eurent pas de peine à y discerner la genèse d'un art savant à la fois et naturel.

Depuis, le peintre, chaque jour plus attiré par l'observation immédiate de la vie, a rompu avec les données de pure tradition. Du moins les a-t-il négligées. Son large esprit, en effet, ouvert à toutes les formes de la conception, ne répugne point, par un parti pris exclusif, à la transcription historique. De tout temps, les maîtres ont su enfermer dans leurs tableaux d'histoire et de sainteté une parcelle de l'humanité dans laquelle ils ont vécu ; et peut-être estime-t-il comme eux que le *sujet* importe médiocrement, s'il est possible d'y montrer la souffrance ou la joie des hommes. Une des places publiques de Bruxelles témoigne de son aptitude à dégager la réalité éternelle de ses parties contingentes et transitoires. Entre le palais d'Arenberg et l'église du Sablon se développe un square bordé d'une ferronnerie élégante ; de distance en distance des colonnettes supportent des statues de gens de métiers et de corporations ; et toutes ces statues réunies recomposent la physionomie des antiques industries de la ville. Ce fut à Xavier Mellery que le gouvernement confia le dessin des figures : on le vit alors fouiller les archives et les bibliothèques ; mais il fréquenta surtout les échoppes et les greniers du peuple qui



LA RELIGIEUSE.

(Fac-similé d'un dessin au crayon de M. X. Mellery.)

seuls pouvaient lui révéler le geste et l'attitude de l'artisan. Rien ne sent moins le théâtre que son œuvre : non seulement le type historique y est reconstitué avec une grande sagacité, mais la silhouette, infiniment variée, y reflète la condition morale et physiologique particulière à chaque genre de travail.

Pour un pareil artiste, la réalité est un inépuisable réservoir de formes, et celles-ci s'appliquent presque indifféremment à tous les modes d'art. L'allégorie même, au lieu de se circonscrire en une sorte d'algèbre, est ramenée à l'éloquence expressive d'une langue universellement entendue. Elle cesse de planer dans les paradis de la Fiction pour appuyer son pied en terre, au giron de la vie sociale, et les entités nuageuses du symbolisme s'incarnent dans le mouvement et la passion d'un coin d'humanité. Il est, dans l'atelier du peintre, une vaste toile retournée du côté du mur ; la pudeur des besognes insuffisamment poussées la relègue encore au mystère et à l'obscurité, et cependant, avec cette hâte lente qui distingue les créateurs vivant longuement dans leurs œuvres, l'artiste y travaille depuis plus de deux ans. Des bœufs, des attelages rustiques, des charrettes de brasseurs, des paysannes portant sur la tête, à la mode flamande, des paniers emplis de produits maraîchers s'y pressent dans une turbulence active et joyeuse. Rien ne ressemble moins à une abstraction : c'est le train pressé d'une foule venue des campagnes et qui court alimenter les marchés d'une ville. Ce fourmillant cortège toutefois symbolise à sa manière une date de l'histoire économique, l'*Abolition de l'octroi en Belgique*. L'allégorie ici s'est condensée dans la forme concrète d'un fait d'histoire exprimé au moyen des observations de la rue.

Une assez longue excursion que Mellery fit en Néerlande, en 1879, exerça une influence décisive sur son art. Au contact de ce peuple songeur et grave, il fortifia le penchant qui l'entraînait à refléter la nature sous un aspect sévère. Il y prit aussi le secret d'une grâce naïve qui désormais se communiqua à son interprétation de la femme et de l'enfant. Ainsi se modifia, dans le sens d'une plus rude simplicité et surtout d'une simplicité plus populaire, l'idéal de sereine grandeur qu'il avait rapporté d'Italie. On s'en aperçut aux dessins qu'il fit vers ce temps pour un texte de Charles de Coster dans le *Tour du monde*. Ce fut comme la révélation d'une terre inexplorée. Bien d'autres avant lui, pourtant, avaient ressenti le charme mélancolique de ce pays de brouillards et d'eaux, mais aucun n'avait su marquer aussi pleinement l'accord du climat avec la race. Il fut particulièrement

attiré par la douceur des intimités domestiques, la placidité sommeillante des visages, la dignité réfléchie des manières, et de ces éléments réunis il composa une suite de scènes de mœurs d'une réalité émouvante où passa, comme un peu de songe, la tranquillité assoupie des esprits.

Tantôt il nous initie au tête-à-tête d'un homme et d'une jeune femme dans le *promkkamer* ou chambre d'apparat, tapissée de miroirs, de cadres, de faïences, au fond de laquelle une alcôve amoncelle ses coussins brodés et dont une petite horloge, pendue en un coin, semble rythmer le silence. L'entretien est grave : on le devine à l'attitude de la femme, perdue dans des réflexions, le corps immobile et les mains sur les genoux ; l'homme, au contraire, penché vers elle, a le geste persuasif d'un amoureux qui plaide pour être accueilli. Les moindres intentions de la petite comédie galante sont mises à jour, grâce à la clarté et à l'ingénuité de la mimique. On assiste à une demande en mariage.

Ailleurs, dans une étroite venelle filant entre des maisons de bois, un parrain et une marraine se rendent à la cérémonie du baptême. Le compère, en braies bouffantes, le chapeau haut de forme sur la tête, porte l'enfant emmailloté comme un objet précieux, avec la peur évidente de le laisser choir. La commère, en petit bonnet blanc bridant sur le front, marche derrière, sa chaufferette à la main. Et des voisins, debout au bas d'un escalier à rampe, regardent passer, dans la tiédeur morte d'un matin d'été, ce groupe pénétré de la gravité de sa mission. Un peintre de l'École allemande, et — pourquoi ne pas le dire ? — de l'École française peut-être aussi, eût fait rire en soulignant d'une malice le sujet. Chez l'artiste belge, un recueillement vient à la pensée comme devant la solennité mystérieuse d'un acte pieusement accompli.

Ailleurs encore, deux fiancés font la tournée qui suit les accor-dailles. Le promis, un grand gaillard en grègues flottantes comme une fustanelle, s'appuie d'une main au volet de la fenêtre pour retirer plus aisément son pied du sabot qui, selon la tradition, doit demeurer sur le seuil. De l'autre main il maintient à sa bouche une longue pipe fleurie de paillons, cadeau de la promise. Celle-ci, en jupe courte et tablier ramagé, se tient un peu à l'écart, fidèle à la coutume qui défend à la jeune fille de marcher sur le même rang que l'homme avant le mariage. Et une fraîcheur de silence et d'isolement émane de la maison où tous deux vont pénétrer. Ici encore la conscience d'une démarche qui engage la vie est visible dans la gravité des gestes et des

physionomies. Un air de décence et de modestie préside à cette acceptation d'un usage obéi par les pères et que suivent à leur tour les enfants. C'est candide et tendre comme le pressentiment d'une lune de miel éternisée dans la paix amoureuse du ménage.

Puis c'est un enterrement. Au loin, sur les gris d'un ciel pluvieux, se détache le groupe des porteurs avec leur haute coiffure et leurs jambes grêles comme des pattes d'échassiers. Ils viennent de s'engager sur une passerelle jetée en travers d'un ruisseau, et le cortège des funérailles se développe derrière eux en une longue file d'hommes à veste courte et de femmes à bonnet conique. Il est difficile de mieux faire sentir la tristesse résignée d'un peuple qui, dépossédé de l'excès des gaités, ne connaît pas non plus l'excès de la douleur. Le convoi a l'air de s'enfoncer dans le silence et l'oubli.

Ce sont encore des échappées sur la vie marine, des conciliabules aux seuils des portes, des flâneries de bonnes gens dans la paix des soirs, des départs pour l'office divin, des jeux d'enfants d'une turbulence endormie, comme l'est partout la vie en Hollande. Une ribambelle de petites filles dansantes a, dans un de ces dessins, la grâce captivante d'une ronde de Kate Greenaway, mais avec moins d'afféterie. Sous les longues robes arrondies en cloche, les tailles raides et les tabliers historiés, les bambines ressemblent à de fausses vieilles femmes et leurs petites mines dolentes, pâlies de langueur, gardent même dans le plaisir une immobilité soucieuse.

L'artiste se retrouvait là dans une atmosphère spirituelle qui convenait surtout à sa nature d'esprit. Un fond de primitif dédaigneux d'élégance lui a toujours fait rechercher les âmes simples. Il fut attendri par la fleur de vie honnête épanouie sur les fronts, à l'ombre des vieilles mœurs candides. Nombre d'aquarelles et de dessins encore inédits se rapportent à cette époque; ils sont exécutés avec ce sens de la composition qui, dans un cadre exigü, condense l'étoffe et la matière d'un tableau. Personne, dans la jeune école, chaque jour plus détachée du grand art de composer, qui va des ordonnances pathétiques d'un Rubens aux arrangements burlesques d'un Jan Steen, d'un Brouwer ou d'un Teniers, ne sait mieux attacher ensemble les éléments d'un sujet, faire converger vers l'action centrale les détails épisodiques ni établir cette harmonie entre les êtres et les choses qui forme l'unité de la conception. Chacune de ses œuvres est comprise à la façon d'un petit roman ou d'un petit poème reflétant en raccourci les complexes sensations d'un milieu social déterminé. On y vit de l'existence secrète des personnages dans un large courant de suggestions qui,



LA GRAND'MÈRE.

(Fac-similé d'un dessin de X. Mellery.)

par-delà le moment précis de la scène, permet de reconstituer le passé et de conjecturer l'avenir. Tant d'intentions cachées se révèlent à la réflexion, qu'il semble que l'auteur soit lui-même de la famille de ses obscurs héros et les ait peints comme des personnes chères, avec des tendresses de cœur.

C'est le moment de dire son rare scrupule de mise au point. Jamais il ne croit avoir poussé assez loin l'intention ni l'expression : il lui est arrivé de reprendre, après plusieurs années, une donnée qu'il jugeait insuffisante et de l'amplifier, de la compléter, de la transformer même, dans l'acharnement d'un travail qui constamment reculait les bornes de la perfection. Quelquefois il s'exaspère à des minuties qui n'ont d'importance qu'à ses yeux, mais lui paraissent indispensables pour la netteté de la notation. Petit à petit l'œuvre ainsi caressée finit par s'incorporer en lui; elle le hante et il faut l'arracher de ses mains pour qu'il consente à s'en départir.

Son art est basé sur la recherche du caractère, la volonté de marquer fortement le type, le besoin de rendre sensibles les plus furtives particularités de l'action. Dans un ordre de sujets familiers, généralement empruntés aux mœurs du peuple, il a élevé jusqu'au style l'apparente vulgarité de la condition humaine. Un portefaix, un paysan chargeant ses fumiers, un braconnier appuyé sur son fusil prennent à travers son nerveux dessin, brutal par moments à force de décision, une beauté mâle et burinée. Comme tout véritable artiste, il impose à la nature le despotisme de la vision qui lui est personnelle et l'oblige à entrer dans les moules de sa pensée. Sa manière, une fois qu'on l'a étudiée, s'imprime inoubliablement dans la mémoire : il marque le Réel d'une estampille qui ne permet pas la confusion.

On lui a reproché l'aspect gris de ses dessins et de sa peinture. La lumière, en effet, n'y ruisselle presque jamais : il l'entrevoit à travers des sourdines et l'égoutte en clartés estompées, d'une pâleur à la longue monotone. L'air semble aussi manquer parfois autour de ses figures trop durement incrustées, comme des cloisonnés dans les pâtes d'une potiche japonaise. Enfin la fugacité des choses soumises à de brusques variations comme l'eau, le ciel, les heures du paysage, échappent à son talent un peu lent et médiocrement subtil. Il est l'homme des impressions patiemment dégagées, des physionomies graduellement tirées de leur passivité, des mouvements dont il est permis de suivre presque trait par trait les évolutions successives. Quelque chose de la placidité des portraits de Holbein, de Pourbus,

de Cranach, semble régner en ses figures, d'une expression parfois archaïque en leur calme concentré.

Notre modernité nerveuse ne devait pas toucher un esprit aussi peu sensible aux excitations malades. Aussi s'est-il tenu écarté des complications et des raffinements de l'être passionnel, tel que l'a fait notre civilisation excessive, pour s'attacher de préférence aux créatures rudimentaires, demeurées dans un demi-état de nature. Obéissant aux affinités qui le portaient vers les humbles et les ignorés, il a exprimé, avec une sympathie douloureuse, mais sans dogmatisme, comme il convient à un observateur impartial, le délaissement des vieilles gens pauvres, les muettes tristesses du travailleur, les mélancolies de la vie de misère. Ce n'est point la sentimentalité élégiaque d'un Israëls ou d'un de Groux : une pudeur de résignation préserve ces déshérités des larmes inutiles. Ils se contentent de porter au front la fatalité de leur condition souffrante; la monotonie du devoir journallement accompli leur donne un air d'indifférence lassée; ils ont dans les yeux et dans le pli de la bouche la nostalgie des bonheurs irréalisables.

Cette austérité reparait constamment chez Mellery : même ses enfants ne rient pas, comme s'ils pressentaient les âpretés prochaines et sur leur petite face figée, où s'immobilise le sang, se lit déjà l'inquiétude des destinées. Avec de pareilles prédispositions, on s'attendrait à des formes émaciées et rabougries, à des silhouettes laminées, à un étalage de maigreurs et de difformités. Au contraire, le peintre a le goût de la belle santé, des attitudes héroïques, des anatomies déployées; la déchéance du corps n'est pas chez lui la conséquence nécessaire des passives souffrances de l'esprit. Ses ouvriers et ses paysans ont le robuste tempérament sanguin des Flandres; jusqu'en ses béguines, on sent couler la sève des matrones saines; et il aime modeler la nudité enfantine dans des chairs potelées et dodues. C'est qu'il se rattache lui-même à cette vieille race flamande dont il détaille avec tant de force les activités concentrées et les méditatives torpeurs.

Une impression surnage dans l'ensemble de sa production : le Silence. Il affectionne les béguinages, les oratoires, les chambres closes, les coins d'ombre et de solitude où la vie agonise. Le bruit, la turbulence du geste, la passion expirent dans le calme assoupi de son œuvre, comme au seuil d'un lieu d'apaisement. Vous ne trouverez point chez lui d'attitudes violentes, mais des mouvements rythmés. Un peu de songe s'attache à tout ce qui sort de sa main et trahit les

habitudes contemplatives de son esprit. Cet artiste d'une physionomie si à part vit recueilli dans un atelier perdu aux extrémités de la ville, loin du monde dont il déteste les sujétions, avec la gravité pensive d'un homme à qui l'art suffit et qui s'écoute vivre dans les patientes élaborations de l'atelier.

CAMILLE LEMONNIER.



EXPOSITION DES PASTELLISTES FRANÇAIS

A LA RUE DE SÈZE



'y a-t-il pas comme une réparation, bien due à un art charmant, et trop négligé, dans l'exposition de pastels que vient d'organiser un groupe d'artistes et d'amateurs. Nous applaudissons, pour notre part, à la formation de ces sociétés qui facilitent la mise en lumière de telle ou telle branche de l'art, presque délaissée souvent dans la cohue des salons annuels, et en favorisent le développement. Un jour, ce sont les aquarellistes qui nous convient à savourer les brillantes variations qu'ils exécutent; puis sous le nom de *Blanc et noir*, à l'instar de ce qui se passe depuis longtemps à Londres, c'est à la gravure et au dessin à nous retenir; demain nous aurons l'exposition des miniaturistes ou des animaliers. Pour l'instant, on rend hommage au pastel.

Chaque année, la *Société des pastellistes français*, limitée à trente adhérents, présentera au public les nouvelles œuvres de ses membres, et la réunion sera, au point de vue moderne, beaucoup plus complète que celle-ci. On aura Cazin et ses mélancoliques paysages; M^{me} Madeleine Lemaire et ses fleurs chatoyantes; Clairin, Benjamin Constant et leurs sujets orientaux, beaucoup d'autres encore, et l'on ne peut douter d'un retour de faveur du public vers ce procédé primesautier et gracieux.

Très en faveur au XVIII^e siècle, très prisé des belles dames de l'é-

poque de la Régence et du beau temps de M^{me} de Pompadour, dont il flattait les piquants minois et idéalisait la beauté, traité, d'ailleurs, par des maîtres qui ne seront pas surpassés, le pastel était tombé depuis dans un discrédit profond et semblait n'avoir trouvé de refuge qu'au fond des pensionnats de jeunes filles. Toutefois, le dessin mêlé de crayons de couleur ne fut jamais abandonné par les maîtres modernes. Decamps l'employait volontiers pour rehausser ses dessins ; Delacroix appréciait aussi la fraîcheur et la rapidité de ce mode d'information, notant au pastel, dans nombre de ses études, les tons et les nuances, en les complétant souvent d'indications manuscrites. Nos grands paysagistes, Théodore Rousseau, Diaz, Marilhat, Troyon, ont aimé souvent à traduire leurs sensations le crayon de couleur à la main. Mais c'est Millet, dans d'admirables pages, qui a tiré le parti le plus heureux de ces notes tendres ou sévères, et cela avec une simplicité de moyens qui n'enlève rien à l'impression profonde qu'elles produisent.

L'exposition actuelle comprend deux parties distinctes : la partie rétrospective, qui s'arrête à Prud'hon, et la partie moderne, qui commence avec Millet, dont on nous montre un choix d'œuvres. On se demande avec stupeur comment un artiste de cette valeur a pu un moment être méconnu. Que cet homme voyait grand ! Quelle compréhension de la nature et quelle poésie !

Et cette poésie, le maître l'obtient et la communique avec les sujets les plus terre à terre : le *Semeur* et son geste d'une simplicité grandiose ; s'enlevant sur le fond terne des labours et du ciel ; le *Coucher de soleil*, la *Cour de ferme*, les *Corbeaux*, la *Neige*, et les saisissants effets d'hiver sur les plaines de Beauce, enfin cet étonnant *Vigneron* harassé, qui s'est assis un moment au soleil, et dont Bastien-Lepage a dû s'inspirer, autant de chefs-d'œuvre qui laissent une impression profonde et sont obtenus avec quelques pauvres coups de crayon noir mélangé de traits de pastel. Mais est-ce bien le pastel, dira-t-on, qu'emploie Millet ? Eh ! qu'importe le moyen devant la grandeur du résultat ! D'ailleurs, nous laisserons à de plus habiles le soin de dire où finit le dessin et où commence le pastel.

Celui-ci fleurit, en revanche, avec toute sa franchise et sa délicatesse dans les œuvres de J. de Nittis. L'art du pastel a fait une grande perte le jour où l'artiste napolitain, devenu si français, a disparu. C'est le virtuose du genre, et nul mieux que lui n'a su mettre en œuvre toutes les ressources du procédé. D'une modernité raffinée, il a rendu les mille détails de la parure féminine aux divers moments



Gazette des Beaux-Arts

du jour, l'instant précis de la mode et les aperçus saisis sur le vif de l'existence parisienne, l'ondée printanière vue et sentie des tribunes de Longchamps ¹, les braseros du pesage entourés de femmes élégantes, la foule grouillante de la piste, autant d'échappées de la vie mondaine d'une exquise justesse et traduites avec une vivacité dont on ne soupçonnait pas capable le pastel. La réunion de ces travaux de Nittis est d'autant plus intéressante qu'elle sera peut-être la dernière occasion offerte au public de juger d'ensemble l'œuvre du jeune maître regretté, un des artistes qui ont le plus fait, par leur exemple, pour pousser la jeune École française dans la représentation des scènes de la vie actuelle et dans l'étude du plein air, et cela avec un sentiment remarquablement juste de la couleur et de la vérité.

M. Émile Lévy a eu beaucoup de succès au dernier Salon avec ses habiles portraits. Il expose plusieurs des jolies femmes dont il excelle à rendre les carnations délicates. Pourquoi faut-il que la perfection même de l'exécution fasse hésiter sur le procédé dont il s'est servi ? On croirait à des peintures à l'huile. Est-ce bien un compliment à lui faire ? Un peu plus d'abandon et de coups de crayon à la Charadin pour animer la suavité de son exécution, et le rôle du pastel nous semblerait mieux compris par lui.

Ce n'est pas le même reproche que l'on adressera à M. Béraud dont la *Rieuse*, pleine de promesses pour les expositions futures, semble avoir été crayonnée par un disciple de Franz Hals, non plus qu'au pastel de M. Jacquet, sorte de pastiche du XVIII^e siècle, qui témoigne de beaucoup d'aptitude et d'un peu de hâte ; mais l'auteur voudra sans doute, l'an prochain, nous donner quelque chose de plus terminé. J'aime peu les tons maladifs des têtes de femme de M. Besnard, et préfère son portrait du reporter *Johnston* très ferme et très vivant. Quant à M. Tissot, qui conserve encore dans ses dernières œuvres faites en France l'impression d'un long séjour en Angleterre et laisse percer l'influence que l'École anglaise a exercée sur lui, il expose, tant à la galerie Sedelmeyer que rue de Sèze, des peintures très finement observées et d'un aspect original. Sa manière large et franche de comprendre et de traiter le pastel se montre surtout dans la *Nourrice* aux longs rubans, portant son baby blanc et rose qui sourit. C'est une note neuve, un parfum d'outre-Manche qui ne manque pas de saveur. Si celui-ci peint le high-life, M. Raffaelli

1. Voy. la gravure de la *Tribune des courses*, publiée dans la *Gazette des beaux-arts*, numéro du 1^{er} décembre 1884.

s'est fait, en revanche, le peintre attitré des boulevards excentriques et des faubourgs perdus. Son modèle de prédilection, c'est le prolétaire, au pastel comme à l'aquarelle et à l'huile ; seulement il ne le consulte sans doute pas sur le choix du moyen qui, chez lui, est sommaire et original ; c'est le dernier *cri* de l'art moderne, et non des moins perçants.

Parmi les paysagistes, distinguons surtout M. Duez, un des meilleurs représentants de la jeune école, qui s'est fait une spécialité d'un coin de Normandie dont il comprend et rend si délicatement l'aspect changeant et mouvementé : le ton verdâtre de la mer houleuse à l'embouchure de la Seine, les brumes du soir et les verts coteaux normands. Pastels fins imprégnés de poésie.

Quelques autres artistes figurent encore à l'exposition, mais attendons celle de l'an prochain pour avoir l'expression complète de ce dont nos pastellistes sont capables et pouvoir les juger dans leur ensemble, et voyons ce qu'ont produit leurs prédécesseurs. Un remarquable choix de leurs œuvres fait en ce moment la joie des yeux, dans son éclat légèrement amorti.

Ce serait une erreur de croire que l'on doit à la Rosalba, nous ne dirons pas l'introduction, mais la vulgarisation en France du portrait au pastel. C'est bien elle, pourtant, par ses agréables ouvrages et sa manière de le comprendre, qui l'a fait goûter de la société de la Régence ; mais depuis longtemps la France possédait des pastellistes de premier mérite. Qu'étaient-ils donc, ces illustres dessinateurs du *xvii^e* siècle sinon des pastellistes ? Daniel Dumonstier, *le plus excellent crayonneur de l'Europe*, suivant l'expression d'un contemporain, dans ses effigies d'un contour si pur, dans ses portraits si lumineux, n'a-t-il pas fait œuvre de pastelliste en arrêtant les traits de toute la noblesse du temps de Henri IV et de Louis XIII ? Lagneau, dans ses rudes mais vigoureux dessins aux modèles pris dans la petite bourgeoisie, nous enseigne également l'art d'unir la pierre noire aux crayons de couleur. Puis on arrive aux portraits que Robert Nanteuil exécutait *ad vivum*, avec une sûreté magistrale, pour les graver ensuite avec la fermeté et l'intensité de vie que l'on sait. Le roi, Colbert, Mazarin, Lamoignon, toute la cour défilèrent devant lui, et l'on peut voir au Louvre, dans le portrait de Turenne, un bon spécimen de sa manière de comprendre le pastel.

Charles Lebrun ne dédaigna pas non plus de laisser un instant ses grands travaux décoratifs ou ses portraits d'apparat pour crayonner

d'une façon plus intime les têtes énergiques, sous leur lourde perruque, de ses contemporains. Le Louvre nous en montre quelques-uns magistralement traités. C'est lui qui a fait de son élève Vivien un véritable spécialiste de l'art dont nous nous occupons. Ce qu'on peut reprocher à ce dernier artiste, c'est d'avoir traité le pastel comme il aurait fait de la peinture à l'huile, en cherchant à en obtenir l'illusion; mais son dessin est ferme, d'une belle tournure. Le portrait d'homme de l'exposition donne bien l'idée de sa manière. Vivien peignit en pied ses personnages, revêtus de cuirasses, de draperies, d'accessoires, avec une rare conscience. Rien qu'au Salon de 1704, il exposa dix-huit de ces grands pastels qui mirent le comble à sa réputation, bien qu'il n'eût pas la largeur du faire de son maître. Le portrait du sculpteur Girardon, que l'on peut voir au Louvre, fait grand honneur à l'artiste; c'est également par le même procédé qu'il exécuta celui de Fénelon, tant de fois reproduit par la gravure, et celui de Samuel Bernard, un des chefs-d'œuvre de l'art du pastelliste ¹. « Il s'est, dit Mariette, rendu recommandable par ses beaux pastels. Il ne les a pas traités comme la Rosalba; mais il leur a su donner beaucoup de force, et généralement ses portraits sont beaucoup mieux dessinés que ceux de cette habile fille. »

On en était encore au genre pompeux du grand siècle, bien que Largillière eût cherché dans ses peintures comme dans ses pastels à trouver la grâce, que Watteau humanisât la beauté dans de merveilleuses sanguines, quand la Rosalba, gardant comme un vague reflet du Corrège dans le velouté de sa touche, fit en 1720 son apparition sur la scène parisienne.

On était alors en pleine Régence, au beau temps du système de Law. Rosalba Carriera, précédée d'une grande réputation, quittait Venise dans l'épanouissement de son talent et descendait rue de Richelieu. Le financier Pierre Crozat, qui la réclamait depuis longtemps, lui offrait une hospitalité princière dans son hôtel, rempli jusqu'aux combles de merveilles artistiques. On ne pouvait mieux choisir pour être présenté à tout ce que Paris comptait alors d'amateurs et de connaisseurs. Ce fut un engouement, une fureur d'avoir quelque chose d'elle. L'abbé Vianelli, son panégyriste, assure qu'elle aurait eu cent mains et cent yeux qu'ils ne lui auraient pas suffi pour faire tous les travaux réclamés pendant son séjour. Elle exécuta plusieurs portraits du jeune Louis XV, alors âgé de dix ans, et dut

1. Au Musée de Rouen.

aussi le peindre en miniature, cadeau destiné à sa gouvernante, M^{me} de Ventadour.

Elle fit les portraits au pastel de ses amis les Crozat, ce qui était bien naturel ; de la comtesse d'Évreux, née Crozat ; des duchesses de Brissac, de Villeroy, de Richemond, de la marquise de la Vrillière, celle qui passe pour avoir *déniaisé* Louis XV, et de beaucoup d'autres grandes dames. M^{me} de Parabère et M^{me} de Prie ne pouvaient manquer d'obtenir d'elle leur portrait. Est-ce pendant que ces dames posaient que le Régent venait rendre visite à l'artiste et la regarder travailler ?

La Rosalba fit aussi le portrait de son ami Law, dont elle put voir avec chagrin, pendant son séjour, la fortune s'effondrer. Et puis c'était aux artistes de s'empresser autour d'elle, Vivien, De Troy, Vleughels, Largillière, qu'elle voyait familièrement. Hyacinthe Rigaud l'estimait fort. Il aurait dit même, a-t-on prétendu, qu'il préférerait une tête ébauchée par elle à une œuvre finie de tout autre peintre. Pure galanterie d'artiste à confrère. Watteau lui-même, peu de temps avant sa mort, lui demanda de faire son portrait. Il est vrai que c'était pour l'offrir à M. de Jullienne, des Gobelins.

Et pourtant, le *Corrège féminin*, ainsi qu'on l'avait surnommée, avait un dessin sommaire et indécis, pour ne pas dire incorrect ! Mais il ne faut pas être injuste. La Rosalba savait donner un éclat nacré au teint de ses modèles ; elle avait le secret des gris argentins et des contours moelleux. A défaut des musées de Venise et de Dresde, où se retrouve la majeure partie de ses œuvres, on peut voir au salon de la rue de Sèze, ainsi qu'au Louvre, quelques-unes de ses plus agréables productions ; on peut étudier là, dans leurs tons un peu passés et dans leur grâce maniérée, les beautés du temps de la Régence, un bouquet posé en pouf sur des cheveux courts et frisés. Ces ouvrages, où l'on respire comme un vague parfum de décadence italienne, font encore assez bonne figure à côté des maîtres du genre, à cause de leur réelle distinction ; mais ce qui leur manquera toujours, c'est un dessin solide et du naturel.

L'Académie royale de peinture se montra fort galante et n'en jugea pas ainsi. Les Coypel, qui lui avaient aussi fait cortège, lui en facilitèrent l'entrée. Charles Coypel, tout jeune encore, fit les démarches, et Antoine Coypel, son père, la présenta à l'Académie, le 9 novembre 1720, jour où elle fut agréée sans ballottage et à l'unanimité, sur le vu du portrait du roi.

C'était un homme d'esprit que Charles Coypel, et un charmant artiste, grand faiseur de petits vers et de comédies. L'auteur de la

suite des Aventures de Don Quichotte, bien connue par les gravures et les tapisseries qui en reproduisent les différentes scènes, aimait à peindre au pastel ses amis et sa famille. Un cadre de l'exposition actuelle, dans lequel il avait réuni les portraits de son père et de sa mère, nous le montre avec ses qualités et ses défauts, maniéré, d'une couleur médiocre, mais avec de l'expression dans les physionomies et un dessin correct dont l'élégance se révèle surtout dans les mains.

Le Gênois Liotard travaillait à peu près à la même époque. Il a deux pastels importants à la rue de Sèze, le portrait de Favart et celui de sa femme faisant de la musique. Très terminés, très faits, ils manquent de souplesse et de distinction ; la couleur n'est pas heureuse ; enfin ils justifient le jugement un peu sévère de Mariette, disant qu'à Paris on trouva ses pastels secs et faits avec peine, la couleur tirant presque toujours sur celle du pain d'épice, et ses têtes, à la ressemblance assez bien saisie, mais plutôt en charge, plates et sans rondeur.

Doit-on se servir du pastel en détachant chaque coup de crayon, et l'artiste doit-il atteindre l'effet voulu sans que les touches se mélangent ? Ou bien, doit-il fondre son travail et l'estomper sans laisser voir les traits de crayon ? Grave question, discutée de longue date et que La Tour a résolue, en se servant tour à tour des deux procédés. Chardin, l'excellent précurseur de l'École réaliste, n'a employé que le premier moyen, mais il l'a fait avec une sûreté et une indépendance parfaites en y apportant ses qualités de naturel et de sincérité. Tout le monde a présents à la mémoire son vivant portrait du Louvre, le nez orné de besicles, et celui de sa femme en cornette du matin, exécutés tous deux avec une liberté de facture que bien des pastellistes auraient dû imiter.

Le maître des maîtres du pastel, La Tour, par ses retouches continuelles a parfois affaibli ses admirables productions. Il avait, dit-on, deux manières, une pour le public, estompée, finie ; l'autre pour les artistes, heurtée et vivement faite. Plusieurs de ses fameuses *préparations*, que le Musée de Saint-Quentin a envoyées, permettent de suivre le travail de l'artiste depuis les premiers coups de crayon jusqu'à l'achèvement parfait de son œuvre, et là comme dans ses ouvrages achevés il reste inimitable.

La mise en lumière d'œuvres très remarquables de Perronneau a pourtant, sinon fait pâlir la renommée du maître de Saint-Quentin, du moins nécessité un nouvel examen des qualités respectives des

deux grands virtuoses du pastel au XVIII^e siècle. Malgré l'étonnante vivacité d'exécution de son rival et sa grande habileté à traiter les étoffes, La Tour reste en réalité au premier rang.

Ce qui le tiendra toujours hors de pair, c'est l'observation sagace et philosophique de la physionomie humaine, l'étude profonde des passions des gens qui posaient devant lui, de leurs appétits, de leurs vertus quelquefois, et plus souvent de leurs vices.

Ah! c'est un terrible déshabilleur de conscience que ce pastelliste, et ce qu'il disait de lui était parfaitement exact : « Mes modèles « croient que je ne saisis que les traits de leurs visages ; mais je descends au fond d'eux-mêmes à leur insu et je les remporte tout « entiers. » Nous trompons-nous ? Mais qu'on regarde la tête si vivante du peintre Parrocel, n'est-on pas en présence d'une nature bonne, mais profondément sensuelle et matérielle ? Ne sera-t-on pas frappé par le caractère hargneux du portrait de Bachery, par la défiance et l'avarice peintes sur le visage de l'oculiste Demours, « tête hideuse », disait Diderot, et de la malice sans méchanceté qui éclate dans l'agréable image de M^{me} de Graffigny. Nous ne connaissons pas par le menu l'existence de M^{lle} Sallé, chantée par Voltaire, mais nous serions profondément étonné d'apprendre, après avoir vu son portrait par La Tour, qu'elle ne fût pas une bonne et aimable personne. Peut-être même a-t-il donné, à la danseuse de l'Opéra, par trop les apparences d'une honnête douairière. Ce portrait fut exposé au Salon de 1742 sous le titre : *M^{lle} Sallé habillée comme elle est chez elle*, et le *Mercury* remarque, en effet, son attitude aussi simple que décente et la robe couleur de rose de la plus *sublime* simplicité.

Les portraits de M. et de M^{me} de La Reynière, exposés par M^{me} Denain, sont de premier ordre, mais dans la manière très travaillée du maître. On lit sur la charmante physionomie de cette femme de quarante ans l'orgueil, tempéré par la bonté, et beaucoup de fatuité dans celui de son mari, auquel il arriva nombre de mésaventures au sujet de ces peintures. La Tour, dont le caractère n'était pas facile, se fâcha de ce que le financier lui avait fait dire un jour qu'il ne pourrait venir poser, et peignit à sa place le valet qui était venu lui en donner la nouvelle. Ce fut bien autre chose pour le règlement. Le peintre exigeait dix mille livres, et, ennuyé que M. de La Reynière les lui laissât pour compte, lui envoya sommation par exploit d'avoir à prendre les portraits et à les payer. Il fallut que les peintres Silvestre et Restout, choisis comme experts, décidassent du prix, qui fut fixé à 4,800 livres.

On avait aussi par trop enivré La Tour d'éloges, et le succès inouï qu'il obtenait avait grisé cette nature vaniteuse. Ne disait-on pas couramment que la Nature devait être jalouse de ses ouvrages ; qu'il avait poussé l'art du pastel au point de dégoûter de la peinture?...

Mariette raconte une foule de traits qui font bien connaître l'homme ; mais peut-être avait-il quelque dépit d'avoir longtemps posé pour son portrait, jeté au feu, faute d'avoir contenté son auteur. L'histoire de celui de M^{me} de Mondonville, qui figure à l'exposition, est des plus caractéristiques. Elle était la femme d'un musicien fort lié avec La Tour et prévint le peintre qu'elle ne pourrait y mettre plus de vingt-cinq louis. L'œuvre achevée, elle envoie la somme dans une boîte de dragées, qui lui est immédiatement retournée, sauf les dragées. Croyant à une galanterie, elle achète un plat d'argent, d'un prix supérieur, qu'on lui renvoie aussi. En même temps, elle apprend qu'elle est taxée à 1,200 livres, comme tout le monde, sans avoir égard à la sorte de contrat tacite qui semblait les lier.

Ses boutades, le plus souvent déplacées, lorsque le roi posait pour ses portraits, sont restées célèbres. Nous aimons pourtant assez, pour notre part, celle-ci, rapportée encore par Mariette, suffoqué de tant d'audace. Comme le roi parlait des nombreuses constructions qu'il était en train d'édifier : « Sire, dit La Tour, ce sont des vaisseaux qu'il faudrait à la France ! » — Ma foi, les rois n'ont déjà pas tant d'occasions d'entendre la vérité !

Mais quels agréables portraits de ce prince il nous a laissés ! Un Louis XV intime, le Louis XV de M^{me} de Pompadour. Rien de distingué comme ces quatre portraits de la famille royale qui donnent à la salle des pastels du Louvre comme un air de bonne compagnie suprême : le roi avec son beau regard, dans son habit *bleu de roi* ; Marie Leckzinska, au modeste et doux sourire, caressée d'un modelé si délicat ; le Dauphin, leur fils, aux traits un peu ronds, et sa femme, Marie-Josèphe de Saxe, merveilleusement vivante avec son air légèrement hautain.

Mais une œuvre les domine, par son importance et par la beauté du modèle, la virtuosité de l'exécution ; c'est le célèbre portrait de M^{me} la marquise de Pompadour, en robe de satin blanc à ramages, un cahier de musique à la main. On s'exposerait à trop de redites en parlant de cette belle œuvre, d'un ton charmant, ornement du Salon de 1755, et qui fera la joie des amateurs tant que la fragilité du procédé permettra de l'admirer. Elle fut payée mille louis d'or par la

favorite, ce qui ne satisfît qu'à moitié La Tour, puisqu'il l'estimait le double.

Si le Louvre est riche en œuvres du grand pastelliste — et nous ne voulons pas le quitter sans signaler encore deux pastels étonnants d'énergie et de largeur dans le faire : celui du maréchal de Saxe et son propre portrait¹ — c'est pourtant au Musée de Saint-Quentin qu'il faut aller si l'on veut connaître le talent de l'artiste sous toutes ses faces. Par suite du legs que son frère Jean-François de La Tour fit de tous les tableaux garnissant l'atelier du peintre aux établissements hospitaliers de la ville de Saint-Quentin, celle-ci s'est trouvée, à la suite de péripéties inutiles à raconter, en possession d'une collection unique en son genre. On y étudie dans leurs différentes phases d'avancement ces préparations spéciales à La Tour, ces ébauches animées d'une vie intense où le masque seul apparaît, les cheveux à peine indiqués. Quant au costume, il n'en est pas question : c'est l'accessoire; mais les yeux existent, la bouche respire. Avec une grande libéralité, la ville a autorisé le transport à la rue de Sèze d'un choix d'œuvres qui donne la clef du génie de La Tour : il faut y admirer l'étude pour le portrait de M^{me} Rougeau; le masque absolument étonnant du capucin confesseur du peintre; le Parrocel dont nous avons parlé; l'importante et fine étude du peintre octogénaire Silvestre; enfin l'un des nombreux portraits qu'il a faits de son masque expressif à la Voltaire, dans lequel il s'est représenté debout, de trois quarts, et vêtu de bleu, celui-là même qui passe pour être une réponse à son portrait par Perronneau.

C'est à propos d'un pastel du Suédois Lundberg, dont nous connaissons au Louvre le *Natoire* et le *Boucher*, exécutés pour sa réception à l'Académie, que Diderot, ne trouvant rien de bon en fait de pastel, raconte dans son Salon de 1767 comment La Tour essaya de ruiner la réputation naissante de son rival. Il voulut, dit-il, que le public pût constater par une comparaison directe l'intervalle qui les séparait. Il proposa donc à Perronneau de le peindre; celui-ci s'y refusait par modestie et ne se laissa vaincre qu'à force d'instances; tandis que Perronneau y travaillait, La Tour exécutait le sien sans mot dire et s'arrangeait pour les faire exposer côte à côte. Le tour déplut à Diderot, qui, tout en le trouvant fin, ajouta qu'il fit voir la différence du maître et de l'écolier. Eh bien ! n'en déplaise à l'ombre du grand critique, puisque nous pouvons encore les comparer aujour-

1. Voy. la gravure publiée dans la précédente livraison de la *Gazette*,

d'hui, le portrait fait par Perronneau, malgré quelques demi-teintes verdâtres, peut soutenir hardiment la comparaison. Ce surtout noir qui, paraît-il, était un piège, est exécuté de main de maître, et vaut bien l'habit-bleu de roi de l'autre; enfin l'animation et l'air sarcastique qu'il a donnés à la physionomie devaient être plus vrais que le visage calme et reposé dont La Tour s'est gratifié ce jour-là.

Il faut le dire bien haut, d'ailleurs, cette exposition est une sorte de révélation du talent de Perronneau. Jusqu'ici, cet artiste de grand mérite était resté peu connu, plutôt que méconnu. Et puis, de son temps, la gloire de son grand contemporain l'écrasait, l'éclipsait à Paris. Il en fut réduit à voyager, à se faire le commis-voyageur du portrait au pastel, portant son talent de ville en ville, et laissant tantôt à Orléans, tantôt à Lyon, Bordeaux, Abbeville ou Amsterdam, des preuves nombreuses de son habileté. Les deux magnifiques portraits de M. et de M^{me} Olivier, rapportés récemment de Marseille, peuvent soutenir la comparaison avec n'importe quelles œuvres pour leur exécution toute de verve et de libre facture. Ils nous forcent à comparer les deux maîtres que les hasards de cette exposition mettent en présence, et à leur trouver beaucoup plus de liberté dans la manière et d'esprit dans la touche que dans les œuvres voisines. La Tour reprenait souvent ses ouvrages, les retravaillait, les polissait, et souvent les gâtait. Les visages de Perronneau conservent toujours cette fleur, ce prime saut, cette fraîcheur, ce prisme où se joue la lumière, qui sont les précieux apanages du pastel. Si l'on passe aux vêtements, l'exécution de la robe à ramages et des dentelles de M^{me} Olivier, dont l'agréable pose accoudée fait valoir la main, laisse bien loin derrière elle l'ajustement sans accent de M^{lle} Sallé qui dissimule les siennes dans ses manches, avec une réserve par trop exagérée. Que l'on compare aussi le velours et la main de M. Olivier avec les accessoires du portrait de M. de la Reynière qui est voisin.

Ces portraits furent exposés par l'artiste au Salon de 1748, et bien accueillis par la critique. « Qui peut aussi, dans le genre de M. de La Tour, voler comme lui de merveilles en merveilles? Ce sera M. Perronneau, s'il veut continuer ainsi qu'il a commencé. »

Regardez encore ce portrait de jeune garçon, la perle d'une des plus belles collections parisiennes. Ce gamin au nez retroussé, vrai type de petit Parisien à la mine éveillée, est, dit-on, le fils du sculpteur Lemoine. L'artiste a-t-il enlevé avec assez d'esprit et de verve ses traits délicats! Le nez, le front, les mèches blondes, les

yeux bleus, tout cela vit. L'enfant va parler, il va rire, il existe. On retrouve la même facture spirituelle dans un remarquable portrait d'homme âgé, appartenant à M. Coquelin et dans celui de Lenormant du Coudray, que lui procura son ami le négociant-amateur d'Orléans, Desfriches. Perronneau écrivait à ce dernier d'intéressantes lettres qui nous mettent au courant de ses déplacements et de ses travaux. Mais nous ne voulons pas nous étendre davantage sur l'excellent artiste, sachant qu'un érudit termine en ce moment pour la *Gazette* un travail d'ensemble où pleine et entière justice lui sera rendue.

On s'étonnera de ne rencontrer, pas plus au Louvre qu'à la rue de Sèze, quelqu'une de ces délicieuses têtes de jeunes filles peintes au pastel par Boucher. C'est une lacune regrettable. Les meilleurs maîtres usaient, du reste, du procédé dans la seconde partie du siècle dernier, et il nous suffira de citer Fragonard qui s'y est essayé; Ducreux, un bon élève de La Tour, dont les portraits par lui-même sont très expressifs; Drouais; Alexis Loir, un inventeur de systèmes pour fixer le pastel sur le métal, qui s'est révélé bien sec dans le portrait de Pigalle. Les dames ne manquent pas dans cetteliste. Le pastel est un art qui leur plaît et où elles brillent. Nous avons vu de M^{me} Roslin, la femme du peintre suédois, un portrait de Dumont le Romain. M^{me} Guyard, née Labille des Vertus, est une de celles qui s'y sont fait une belle place par leur remarquable exécution. Les portraits des filles de Louis XV : M^{me} Adelaïde avec sa figure ingrate et maussade, et M^{me} Victoire à l'air de bonne bourgeoise, toutes deux reconnaissables à leurs hautes coiffures poudrées, font l'ornement de la salle du Louvre. Son meilleur morceau, qu'elle fit pour sa réception à l'Académie, est le portrait du sculpteur Pajou, très bien dessiné, très énergique, et sans aucune trace de mollesse dans le procédé. N'oublions pas celui si spirituellement fait du peintre Bachelier.

Quand elle se présenta à l'Académie, M^{me} Guyard avait pour concurrente M^{me} Lebrun, alors dans tout l'éclat de la jeunesse et du talent. L'Académie se montra galante en recevant ces deux dames, qui honoraient leur art.

Cette dernière a donné bien du charme au maniement du pastel, qu'elle employa étant toute jeune encore, sous la direction de son père, Louis Vigée, un pastelliste assez médiocre, mais capable, cependant, de lui donner d'utiles leçons. L'exposition actuelle nous fait voir de lui les portraits assez plats de Le Riche de la Poupelinière et de M^{lle} Dangeville, bien que, dans ses *Souvenirs*, M^{me} Lebrun dise que certains d'entre eux seraient dignes de La Tour. Elle ajoute que

son père lui donnait dans son enfance la permission de peindre au pastel et qu'il la laissait barbouiller toute la journée avec ses crayons. Que de charmants ouvrages elle a faits depuis, soit à l'huile, soit au pastel ! Le meilleur des portraits exposés est celui de ce jeune homme à la physionomie intelligente qu'elle a peint *à regard perdu* et dont l'éclat nacré rappelle la Rosalba.

Terminons, enfin, cette rapide et incomplète revue des pastellistes français par un mot pour Prud'hon, ce charmeur pour qui la peinture au pastel semble avoir été inventée. Ses poétiques dessins à deux tons noir et blanc, sur papier bleu, d'un modelé si personnel et d'une expression si profonde, peuvent à bon droit revendiquer une place parmi les pastels. D'ailleurs, il a fait de vrais portraits pastellés, et la poétique étude de femme du Louvre, dans sa morbidesse, semble détachée de quelque fresque du Corrège.

Notre jeune école de pastellistes, on le voit, ne manque pas d'ancêtres de qui se réclamer. Qu'elle médite et comprenne les œuvres brillantes ou solides qu'ils nous ont léguées. Elle ne manque ni d'esprit, ni d'observation, ni d'audace. Qu'elle fouille l'âme de ses modèles, comme le plus illustre d'entre eux ; qu'elle ne craigne pas d'écraser ses crayons en hachures, à la manière d'un Chardin, et nous verrons reflorir les belles œuvres comme au temps des La Tour et des Perronneau.

BARON ROGER PORTALIS.



REVUE MUSICALE



LA saison musicale touche à sa fin : les grands concerts de musique classique ont terminé leur carrière annuelle, et les concerts d'artistes se font de plus en plus rares. Encore quelques jours, et les pianos d'Erard et de Pleyel, qui ont subi le rude labeur de cet hiver, vont pouvoir goûter un repos bien mérité.

Au terme de la saison des concerts, nous ne pouvons jeter les yeux sur un de ces nobles instruments sans éprouver un réel sentiment de commisération ; le piano à queue, juché sur son estrade, a, du reste, quelque chose de la mélancolie résignée du fauve qui attend son dompteur. Si imposantes que soient ses apparences de force et de santé, on sait que ses jours sont comptés ; les pianistes de notre temps lui font la vie si dure ! Je n'ai pas consulté les gens du métier, mais il me semble que l'existence d'un piano de concert doit être abrégée de moitié depuis que la musique a effectué la fameuse évolution dont le résultat le plus certain est de lui faire tourner le dos à la mélodie, et de la rapprocher du bruit, ce mélange confus de sons qui, au dire des voyageurs, constitue la musique des barbares.

Ces réflexions ne me sont pas personnelles ; je les ai entendu faire par la plupart des auditeurs de M. Hans de Bulow, qui, dernièrement, prêtait son concours, dans la salle de la Société d'horticulture, à une des séances de la *Trompette*. Voici un nom qu'on n'est pas accoutumé de rencontrer dans les journaux, et pourtant le groupe musical qu'il désigne est bien connu des amateurs et des artistes ; depuis bientôt trente ans, cette fantaisiste étiquette est attachée à une fondation excellente autant qu'originale, dont nous nous proposons de parler quelque jour. Tout ce que nous voulons dire, maintenant, c'est que les habitués de la *Trompette* constituent un public de choix devant qui l'on peut sans crainte produire les œuvres les plus sévères de l'art musical ; depuis longtemps initié aux derniers quatuors de Beethoven, il en comprend les mâles beautés : c'est tout dire. L'exécution de la musique de chambre, qui est la base de ses programmes, est d'ailleurs confiée à des virtuoses de premier ordre, tels que Marsick, Delsart, Van Wœlfelghem et

Rémy, qui ont le talent de rendre lumineuses les parties obscures des hautes conceptions des maîtres.

Il y a cependant des limites au delà desquelles le public le plus clair-voyant refuse de s'engager; on l'a bien vu l'autre jour, à la *Trompette*. Quand il devient impossible de suivre la pensée du compositeur, quand les oreilles sont assourdies par des bruits incohérents, incessants, sans un repos, sans une oasis de mélodie pure pour reprendre haleine et remettre un peu d'ordre dans ses idées, il faut bien s'avouer vaincu et demander grâce. Or M. Hans de Bulow nous a imposé ce supplice pendant une heure entière en nous faisant entendre coup sur coup quatre morceaux de Brahms, choisis avec soin parmi les productions les moins compréhensibles de ce compositeur et les plus bruyantes. Nous voulons croire que l'éminent pianiste a voulu jouer à ses auditeurs un de ces bons tours qui lui sont familiers et qui ont beaucoup contribué à lui faire une réputation européenne. Quoi qu'il en soit, le résultat a dû lui causer une certaine surprise : il n'y a pas eu ombre de protestation; on a même applaudi au talent du virtuose, sans lui garder rancune du fâcheux emploi qu'il venait d'en faire. M. de Bulow, qui n'avait pas joué chez nous depuis 1865, racontera sans doute à Berlin que les Français sont bien changés; ce peuple réputé frivole, impatient et démonstratif, sait s'ennuyer avec autant de dignité que ses voisins les plus graves.

J'ignore quelle opinion M. Adalbert de Goldschmidt emportera de nous dans son pays, mais je doute qu'elle nous soit défavorable. C'est une rude soirée à passer que d'entendre les *Sept péchés capitaux* du compositeur viennois. Cependant il y avait foule au théâtre du Château-d'Eau les deux soirs où M. Lamoureux a donné cet ouvrage, et le public a tenu bon jusqu'à la dernière mesure, applaudissant aux bons endroits et écoutant avec sympathie les passages ardues qui s'y rencontrent à chaque instant. D'une façon générale on a trouvé l'œuvre monotone. Si différents que soient entre eux les sept péchés capitaux, la langue musicale n'est pas assez explicite pour donner à chacun une expression tranchée comme le feraient la peinture et la littérature. Les musiciens n'acceptent pas cette vérité, nous le savons, mais ce n'en est pas moins la vérité. Je défie le plus avisé d'entre eux de distinguer, sans le secours des paroles ou d'un programme, dans la partition de M. de Goldschmidt, l'Envie de la Colère, l'Orgueil de l'Avarice, la Luxure de la Gourmandise ou de la Paresse. Depuis qu'on nous a appris à révéler et admirer comme une marche funèbre ce qui, dans la pensée de Beethoven, était une danse de paysans, nous sommes devenu sceptique; les programmes des musiciens nous laissent froid; nous passons rapidement sur leurs prétentions philosophiques, littéraires ou historiques, pour aller droit à leur musique et voir s'ils y ont mis quelque chose qui nous touche, à savoir de la force, du sentiment ou de la grâce. Ce sont là des modalités d'expression un peu vagues, il est vrai; mais elles n'en conservent pas moins leur prix à nos yeux, et nous les tenons pour d'autant plus précieuses que les adeptes de l'esthétique nouvelle en sont moins prodigues que ne l'étaient leurs devanciers.

Le poème choisi par M. de Goldschmidt est justement célèbre en Allemagne; il a été écrit par M. Robert Hamerling, qui passe avec raison

pour un des plus grands écrivains actuels de l'Autriche; ce n'en était pas moins un détestable sujet à traiter en musique parce que, nous le répétons, il condamnait le musicien à des redites sans fin; la situation restant toujours la même, le compositeur a été forcé de se rabattre sur des nuances de sentiment que son art est impuissant à exprimer; de là cette monotonie apparente que nous avons déjà signalée. Ces réserves faites, il faut reconnaître en M. de Goldschmidt un musicien de grand talent, et, comme il est jeune, on peut s'attendre à le voir prendre une place importante parmi les compositeurs modernes. On lui a reproché de s'inspirer beaucoup trop de Wagner; la vérité est que, si certaines analogies de facture sont évidentes, les pensées de M. de Goldschmidt sont bien à lui; elles ne doivent rien à personne. J'ajouterai que, parfois, ces pensées ont un caractère d'élévation tel qu'il est impossible de méconnaître un artiste de grande race; original, cela va sans dire, puisque l'originalité est la marque infaillible des élus, des artistes qui semblent appelés à avoir plus que du talent.

Les *Sept péchés capitaux* ont été aussi bien interprétés qu'il est possible, si l'on tient compte de la complexité de la partition : le temps a manqué, évidemment, pour la mettre au point, ainsi que l'eût désiré le compositeur. Les répétitions ne suffisent pas; ce sont les représentations qui assoient l'œuvre de cette nature sur une base définitive et permettent de mettre dans son vrai jour toutes les qualités qu'elle peut avoir. Combien n'a-t-il pas fallu de représentations publiques avant d'obtenir une exécution satisfaisante de la *Damnation de Faust* de Berlioz?

Au Cirque d'hiver, on a entendu des morceaux de musique de divers caractères écrits par M. Gounod pour *Jeanne d'Arc*, drame en vers de M. Jules Barbier, qui a été joué et chanté, il y a quelques années, au théâtre de la Gaîté. Certaines pages ont fait une grande sensation; elles sont fort belles. On sait, du reste, que l'auteur de *Faust* n'est pas seulement le maître gracieux et sentimental dont la musique a fait le tour du monde; la nature de son esprit empreint de mysticisme le porte aux conceptions d'un ordre plus élevé; il a un remarquable sentiment de l'art religieux et, le savoir aidant, il produit souvent des impressions d'une réelle grandeur. La musique de *Jeanne d'Arc* est le digne pendant de celle de *Gallia* et de l'oratorio de *Rédemption* que l'on va réentendre sous peu de jours, dans un concert de bienfaisance.

Nous ne nous étendrons pas sur les auditions récentes de la *Cléopâtre* de M. Alphonse Duvernoy, au théâtre du Châtelet, et des fragments de *Sapho* de M. L. Lacombe, au Conservatoire. Ce sont à coup sûr des productions estimables, sagement pensées, bien écrites, mais nous ne leur devons que les égards dus à d'excellents morceaux d'école, dont il serait présomptueux de tirer l'horoscope de ceux qui les ont faits; on risquerait fort de se tromper dans un sens comme dans l'autre. Nous avons cependant remarqué dans la scène lyrique de M. Duvernoy une certaine flamme qui nous semble de bon augure pour l'avenir de ce jeune compositeur. Puisse-t-il l'attiser avec soin et prendre garde à ne pas la laisser éteindre par le flot grandissant des harmonies abracadabrantes et des sonorités stupéfiantes qui ont envahi la musique contemporaine!

Le deuxième centenaire de la naissance de J.-S. Bach a été célébré, le 21 avril, par un magnifique concert que donnait, au Conservatoire, la Concordia, société chorale d'amateurs. En outre des sociétaires, composés de gens du monde, pour la plupart excellents musiciens et groupés autour d'artistes d'un véritable talent tels que M^{mes} Fuchs et Lalo, on y a entendu MM. Delsart, Taffanel, Guilmant, Diémer et Rémy. L'orchestre était conduit par M. Widor.

Au milieu du concert, M. Gounod est venu diriger en personne le célèbre *Prélude* dont il a fait la transcription que l'on sait pour la plus grande joie des personnes qui n'aiment pas la musique de Bach. Que dirait l'immortel compositeur, cet homme de génie extraordinaire, qui créa de toutes pièces l'encyclopédie d'un art dont il est l'un des primitifs, s'il pouvait entendreson *Prélude* avec l'accoutrement mondain dont la main pieuse de M. Gounod l'a revêtu? Imagine-t-on le *David* de Michel-Ange travesti en Jardinier Galant? La « Méditation » de M. Gounod n'en a pas moins ravi l'auditoire; elle était interprétée avec une justesse et un goût exquis par le violon de M. Rémy. M. Widor jouait au piano les arpèges du *Prélude*, c'est-à-dire le *Prélude* lui-même, l'œuvre-mère, que les chœurs, les parties d'orgue et d'orchestre surajoutés par M. Gounod sont venus diluer et affadir au goût moderne, qui ne serait probablement pas celui de Bach.

Il a été établi par l'accueil fait aux autres parties du programme que les grandioses beautés de la musique du vieux maître n'ont pas besoin d'être commentées et annotées pour être comprises; il suffit de les mettre en lumière par une exécution savante, irréprochable: c'est là que gît la difficulté. Est-il dans l'art une pensée plus haute, plus émouvante que cette mélodie de la suite pour orchestre en *si mineur*, transcrite pour violoncelle avec accompagnement du quatuor de cordes? Magistralement interprétée par M. Delsart, elle a fait comme toujours une impression profonde. La *Cantate* et le *Magnificat*, exécutés intégralement et de la manière la plus satisfaisante par les chœurs et les solistes de la Concordia, renferment des pages admirables. Dans la *Cantate*, la voix fraîche et le talent distingué de M^{me} Fuchs ont fait valoir le délicieux air de soprano: *Jésus vient dans mon cœur*; puis on a applaudi le duo d'alto et ténor, avec son merveilleux dialogue de hautbois et de violon, chanté dans un style excellent par M^{me} Lalo et M. Gandubert dont la voix délicate était cependant un peu écrasée par le contralto sonore de sa partenaire. Le fameux choral, celui que Meyerbeer a emprunté à Bach pour l'intercaler dans les *Huguenots*, a été bissé. Le *Magnificat*, œuvre superbe d'un bout à l'autre, demanderait un examen approfondi; on n'en connaissait guère, jusqu'à présent, que le duo de ténor et alto: *Et misericordia*; l'ensemble est digne de ce fragment célèbre.

La première audition de la *Cantate* et du *Magnificat* a mis en goût les sociétaires de la Concordia et leurs auditeurs; il est présumable qu'elle sera suivie de plusieurs autres; nous nous proposons de consacrer à ces chefs-d'œuvre une étude plus respectueuse de leur valeur.



PEINTURES MURALES

DU X^e ET DU XI^e SIÈCLE

A L'ANCIENNE ABBAYE DE REICHENAU

(ÎLE DU LAC DE CONSTANCE)



Nous extrayons d'une importante étude publiée dans la *Deutsche Rundschau* par M. le Dr Kraus, de Fribourg en Brisgau, quelques sommaires indications sur des peintures murales récemment découvertes à l'église Saint-Georges d'Oberzell dans l'île de Reichenau; on appréciera aisément quel intérêt vraiment exceptionnel elles présentent au point de vue de l'histoire de l'art.

L'extrême rareté d'ouvrages monumentaux que l'on puisse faire remonter jusque vers l'an mille n'est pas à beaucoup près le seul mérite de la décoration d'Oberzell. A l'attrait de curiosité elle joint une valeur historique capitale. Elle a sa place marquée dans la série artistique qui commence aux premiers siècles chrétiens, se développe à l'époque romano-byzantine et conduit à l'épanouissement de l'art ogival. Les peintures de Reichenau forment un lien entre des documents isolés et, en les comparant aux peintures des catacombes, aux mosaïques, aux manuscrits, aux ivoires, aux émaux carolingiens, on obtient un résultat total. On acquiert une vue d'ensemble sur la période de transition pendant laquelle la tradition antique, par sa double lignée orientale et occidentale, s'est transmise en se transformant.

Un des tableaux d'Oberzell, le *Jugement dernier*, parle d'une manière plus frappante que les autres à l'imagination et à la pensée. En voyant le génie esthétique élaborer pendant cinq siècles et plus une même donnée et s'abreuer à

la même source sans l'épuiser, on se demande si, avec notre préjugé moderne de prétendue originalité, c'est-à-dire de sujets de composition purement individuels, personnels et sans cesse renouvelés, notre art arrivera à susciter des émotions collectives profondes et durables, comme fit l'art de nos devanciers.

La décoration monumentale de l'église Saint-Georges comprend deux séries indépendantes. A l'intérieur de la grande nef, une frise qui vient à peine d'être dépouillée du badigeon qui la recouvrait et, sur un mur extérieur, une peinture connue depuis longtemps : le *Jugement dernier* et la *Crucifixion*.

L'église Saint-Georges d'Oberzell appartenait à une célèbre abbaye de bénédictins fondée au VIII^e siècle dans l'île de Reichenau, située sur cette partie du lac de Constance nommée *Untersee*. A cette époque, les populations alemanes et souabes qui occupaient ces régions étaient encore païennes et barbares. Elles eurent pour premier apôtre Pirminius, le missionnaire fondateur du couvent de Reichenau. Le couvent ne tarda pas à devenir un centre religieux considérable. Sa situation insulaire lui procura une sécurité relative et, après avoir échappé à la destruction totale pendant les invasions hongroises, il prospéra sous la protection des empereurs de la maison de Saxe. Il eut une école renommée de moines artistes. Le célèbre évangéliste de Trèves a été enluminé vers 793 par deux moines de Reichenau et, au commencement du XI^e siècle, c'est encore à des moines de Reichenau qu'avait recours l'abbé de Saint-Gall pour orner de peintures son église.

Nous n'avons pas à nous occuper ici de l'ensemble des monuments élevés par les bénédictins de Reichenau. Bornons-nous à l'église d'Oberzell où se voient nos peintures. Cette église fut fondée en 888 par l'abbé Hatto III, nommé peu après archevêque de Mayence. Quand le pape Formose eut fait don au nouveau sanctuaire d'une relique de saint Georges, la « chapelle d'Hatto » prit le nom du saint et l'a toujours gardé. L'abbé Witigowo, de 985 à 997, déploya une extrême activité dans les travaux d'architecture. Une partie de l'église Saint-Georges date sans doute de ce temps. Elle a subi de fâcheux remaniements modernes; néanmoins la partie orientale de la construction première d'Hatto III (fin du IX^e siècle) subsiste; ce sont : le chœur, la crypte, la croisée et les bras de la croix. Cette église n'avait qu'une nef. La nef actuelle, triple et voûtée en plein cintre, fut construite un siècle environ après l'autre. Divers détails d'architecture, et notamment des chapiteaux de style byzantin, nous reportent, en effet, à la fin du X^e siècle, ou au plus près au commencement du XI^e. L'église se termine du côté de l'occident par une seconde abside opposée à l'abside orientale, celle du chœur. Cette singularité, qui nous paraît propre à l'Allemagne, s'observe dans plusieurs églises du moyen âge d'outre-Rhin, et entre autres à Bamberg. A l'extérieur de l'abside occidentale, et en partie masqué par un portail, se voit le tableau du *Jugement dernier*.

Les peintures intérieures de la nef centrale, dont nous allons donner une simple et brève énumération, sont un peu antérieures au *Jugement*. Jusqu'à ce jour, il n'existait pas d'autre reproduction de ces ouvrages qu'une esquisse coloriée par Adler (Berlin, 1870); mais le gouvernement badois a fait entreprendre une grande publication maintenant achevée qui comprend des dessins de tous les tableaux d'Oberzell.

C'est au prêtre administrateur de Saint-Georges qu'appartient l'honneur d'avoir rendu la frise peinte au monde de la science et de l'art. Le curé entrevit des figures dans les parties où le badigeon était écaillé, et il s'appliqua lui-même, avec autant de soin que de patience, à continuer de détacher l'enduit; il reconnut

d'abord une *Résurrection de Lazare*. Alors il signala l'événement à des personnes compétentes. On procéda méthodiquement au travail de dégagement et on acheva de mettre à nu la paroi sud de la nef centrale en 1880, et en 1881 le côté nord.

On ne pouvait manquer d'élever des doutes sur la haute ancienneté des tableaux; un certain motif de décoration parut suspect et difficilement admissible antérieurement au XII^e siècle. M. Kraus réfute l'objection, en fournissant des exemples d'ornements analogues et mêmes identiques sur des monuments du IX^e, du X^e et du commencement du XI^e siècle. Il cite le retable en or du Musée de Cluny qui fut donné par l'empereur Henri II à la cathédrale de Bâle, et qui est contemporain de nos peintures et de la même école. La paléographie apporte aussi son témoignage. Les inscriptions de l'église d'Oberzell sont en lettres capitales romaines du style employé en Allemagne sur les bords du Rhin au X^e et au XI^e siècle, et n'ont aucune trace de la tendance à arrondir l'écriture selon le style du XII^e siècle.

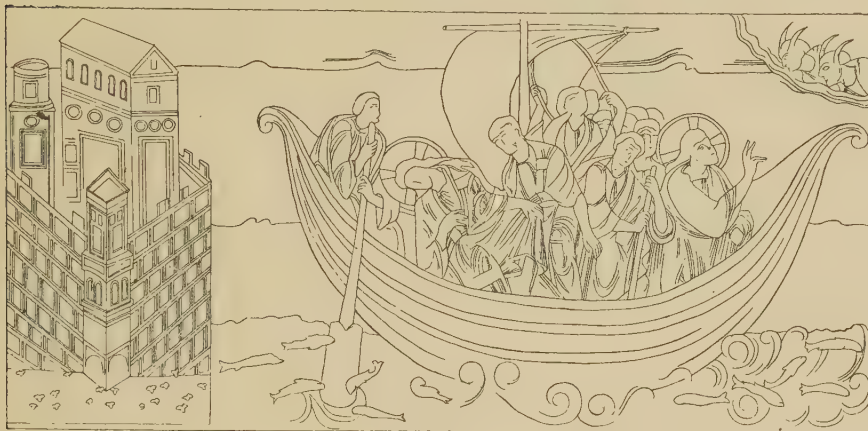
L'exécution des tableaux de la nef n'est pas sans différer de celle du tableau extérieur de l'abside. Mais notre auteur juge la différence suffisamment expliquée par la dimension autre des figures. Celles du *Jugement*, beaucoup plus petites, ont exigé un travail plus délicat et plus achevé. Ni les unes ni les autres ne sont des fresques, mais bien des tableaux « alla tempera » avec une matière telle que le jaune d'œuf pour lier la masse colorante.

L'intérieur entier de l'église Saint-Georges a dû être décoré d'images. Au chœur, on retrouve parmi des traces peu visibles une figure agenouillée, ainsi que des fragments d'une inscription en lettres du X^e et du XI^e siècle qui courait tout autour du chœur. Les chapiteaux des colonnes portent des vestiges de polychromie.

Le champ des tableaux de la nef centrale forme une frise bordée en haut et en bas par un cordon horizontal de larges méandres, et chacune des quatre compositions qui occupent un côté est en outre séparée des autres dans le sens vertical par un motif d'ornement riche et varié. La partie pleine entre les arcades au-dessous de la frise contient des médaillons ronds où sont peints en buste des prophètes tonsurés et nimbés tenant des livres. Il ne reste que quatre des douze médaillons primitifs. Entre les fenêtres il y avait aussi douze apôtres en pied, dont on ne voit plus que quatre qui sont sur le mur du nord. Saint André s'y reconnaît à sa croix.

Malheureusement pour l'effet esthétique des peintures, le badigeon, mis en 1846, et dont elles n'ont pu être qu'imparfaitement dépouillées, n'est que la moindre des atteintes qu'elles ont subies. Au XIV^e et au XV^e siècle, elles furent retouchées, des inscriptions furent renouvelées; un tableau, le *Fils de la veuve de Naïm*, fut entièrement refait. Puis, au XIII^e siècle, on s'est avisé de rafraîchir les fonds au moyen de couleurs qui ne s'harmonisent point avec les figures. Bien que dans le nettoyage qui vient de faire reparaitre ces œuvres on n'ait eu garde de chercher à retrouver les couleurs primitives, on reconnaît quelques tons locaux de l'origine; un fond de brun rouge et le bleu du ciel qui garde une grande intensité. Le système général de coloration est clair; les chairs tournent au jaune plutôt qu'à l'olivâtre de la peinture byzantine. Les sujets représentés sont huit miracles du Christ, quatre sur chacun des deux murs de la nef centrale. Au-dessous des compositions, un ruban porte (ou plutôt portait, car il n'en reste que des fragments) en lettres blanches sur fond rouge l'explication du miracle. Au mur du sud : la *Résurrection de Lazare*; la *Résurrection de la fille de Jaïre*, avec la *Guérison*

de l'hémorroïsse traitée comme une scène secondaire du même sujet; puis la *Résurrection du fils de la veuve de Naïm*, la *Guérison du lépreux*. Au mur du nord, en commençant par l'extrémité ouest : le *Démon chassé*, la *Guérison de l'homme hydropique*, la *Tempête apaisée* et la *Guérison de l'aveugle-né*. D'après M. Kraus, le choix des compositions, le mode de traitement et les types appartiennent à l'art chrétien latin et occidental et non proprement à l'École byzantine. L'ensemble des huit motifs forme un cycle que les sources écrites nous donnent comme un système très fréquemment adopté en Occident pour la décoration des églises depuis le iv^e et le v^e siècle, et surtout pendant l'époque carolingienne. Les types rappellent



LA TEMPÊTE APAISÉE.
(Peinture murale d'Oberzell.)

généralement ceux des sarcophages du iv^e et du v^e siècle, ceux des ivoires sculptés et des illustrations de manuscrits carolingiens, et ils diffèrent essentiellement des types romans et gothiques qui apparaissent à partir du xi^e siècle. La *Résurrection de Lazare*, si fréquemment représentée dans les catacombes, sur les sarcophages et dans les mosaïques latines, offre d'autre part une ressemblance à signaler avec un émail attribué aux Grecs et publié par le P. Cahier. La *Résurrection du fils de la veuve de Naïm* est rare dans l'art chrétien primitif. La *Guérison de l'hydropique* rappelle le même sujet dans un manuscrit de Cambridge qu'on dit avoir été envoyé par le pape Grégoire le Grand en 601 à saint Austin.

La *Tempête* figure deux scènes du même récit; le même manquement à l'unité se retrouve dans le tableau de la *Fille de Jaïre*, et l'on sait que cette habitude, qui est l'enfance de la composition en peinture, s'est prolongée jusqu'à Memling. Le *Manuel du peintre du mont Athos*, publié par Didron, donne la manière de disposer les personnages, ou, si l'on veut, la recette pour arranger le sujet de Jésus apaisant les flots; il est intéressant d'observer que le peintre de Reichenau a suivi trait pour trait les prescriptions du manuel. Exactement selon le texte dudit manuel, il montre d'un côté du mât un premier moment du fait miraculeux. Jésus est endormi et ses disciples effrayés l'éveillent. De l'autre côté du mât, Jésus, debout à l'avant, étend la main et commande aux flots. Il parle aux vents personnifiés en deux figures placées au-dessus d'un nuage. Sur la rive, on voit le

castellum d'où s'éloigne la barque; dans la mer nagent des poissons. Quant à la barque, elle se rapprocherait davantage des types antérieurs, y compris ceux des catacombes, que des barques du ^x^e siècle. La guérison de l'aveugle est ici traitée d'une façon presque identique à un ivoire du ^{ix}^e siècle conservé à Salerne. Ces quelques rapprochements suffisent pour laisser entrevoir combien est précieuse la trouvaille artistique de Reichenau.

Quelques mots encore des peintures extérieures de l'abside occidentale, le *Jugement dernier* et la *Crucifixion*.

Depuis qu'Adler a relevé un croquis de cette peinture en 1859, elle s'est encore sensiblement détériorée. Dès lors les chairs étaient noircies par suite de l'altération chimique des couleurs. Bien que la date de ce tableau reste incertaine, on ne peut le considérer comme de beaucoup postérieur à l'an mille. Comme la frise intérieure, il porte les caractères de l'art occidental plus que de l'École byzantine. Le Christ n'a plus la longue tunique, il a pour tout vêtement une ceinture; le saint Jean au pied de la croix fait le même geste que sur l'ivoire de Salerne, geste consacré que l'on retrouve en maint autre exemple.

Le Jugement dernier, qui prendra une place si prépondérante dans le catholicisme; qui est, en effet, selon sa doctrine, le dernier acte, le dénouement de la vie collective de l'humanité, et qui contient, au point de vue de l'image, tout l'ensemble du panthéon chrétien, la synthèse dramatisée de la théologie, le Jugement, disons-nous, n'apparaît pas dès les débuts de l'art chrétien. De même que la *Divine comédie* du Dante est le couronnement, le chef-d'œuvre final préparé par d'innombrables prédications continuées plusieurs siècles, de même la création gigantesque de Michel-Ange est la manifestation suprême née d'une série d'antécédents, d'ébauches peintes et sculptées, recommencées sans cesse et toujours perfectionnées. M. Kraus remarque incidemment que l'iconographie du Jugement dernier n'est point encore faite. On considérerait comme la plus ancienne représentation monumentale du sujet celle de Saint-Angelo in Formis, près Capoue; l'antériorité est rendue désormais au tableau d'Oberzell.

Quant à l'idée d'un jugement final de la vie individuelle qui a, sans doute, préoccupé les hommes dès les temps les plus reculés puisque l'Égypte l'exprime à l'aurore de l'histoire, cette idée, en tant que figurée dans l'art chrétien, est très lente à se dégager.

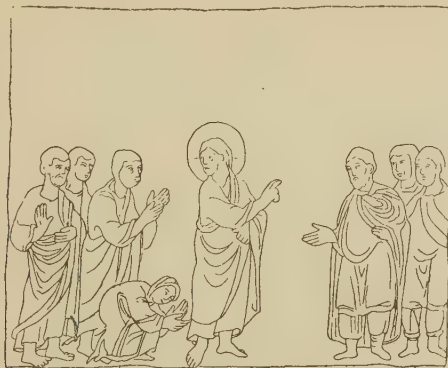
On conçoit que l'Église primitive, l'Église persécutée des catacombes ne recherchât point le spectacle des supplices infernaux. Les néophytes, les confesseurs et les martyrs avaient besoin d'images fortifiantes et consolatrices. Un Christ, tel que celui de la chapelle Sixtine, semant l'épouvante de son geste foudroyant, n'eût point répondu à leurs aspirations. Ils attendaient du Fils de Dieu la récompense et non la menace et le châtiment. Le Christ-juge, selon l'art primitif, est encore l'Agonothète païen, le juge du combat; mais du combat spirituel. Sur les mosaïques et les miniatures au ^{iv}^e, au ^{vr}^e, et jusqu'au ^{vii}^e siècle, Jésus donne au saint la couronne et la palme de l'athlète vainqueur. Le Jugement a un peu plus tard une autre forme symbolique : la séparation des boucs et des brebis. Sur la mosaïque murale de Saint-Apollinare-Nuovo, à Ravenne, laquelle date probablement de Théodoric, le Christ assis sur un tertre de verdure étend la main droite vers trois agneaux qui s'approchent à son appel. A sa gauche, trois béliers noirs et, des deux côtés du Seigneur, deux chérubins nimbés et ailés.

La phase symbolique de la représentation du Jugement est abandonnée dès longtemps lorsque le peintre de Reichenau s'essaye à montrer le drame tel qu'il en prévoit la réalisation à la fin des temps. Son tableau se divise en trois registres ou étages. Au plus bas les morts sortant de terre; dans la région moyenne les anges sonnant de la trompette et au sommet le Christ dans l'auréole oblongue, ayant à ses côtés Marie et un ange qui porte la croix. Au-dessous de l'image du Christ-juge, une arcade plein cintre forme niche et contient un Christ sur la croix entre Marie et Jean avec le Soleil et la Lune personnifiés.

Pour apprécier le chemin parcouru de l'an mille au xvi^e siècle, observé notre auteur, il suffirait de contempler successivement la pauvre petite peinture de Reichenau et la chapelle Sixtine. Certes il ne s'agit point de comparaison au point de vue du beau. Mais au point de vue du sentiment chrétien, qui doit comprendre le pardon avec la justice, le moine inconnu est davantage dans le vrai de la doctrine que le sublime maître de la Renaissance. La logique de l'art, l'unité d'effet, devait nécessairement amener à la longue le Jugement à n'être qu'une scène de désespoir, de terreur et d'implacable vengeance; les horribles lueurs de l'enfer sont humainement inconciliables avec toute image sympathique et doivent en effacer la trace; mais la foi en l'éternel amour, créateur de l'éternel châtiment, selon la formule de Dante, fut une croyance générale. Cette foi pouvait donc au x^e siècle inspirer une vision du jugement final où le salut et la merci fussent naïvement exprimés en même temps que la condamnation sans appel.

Les œuvres imparfaites antérieures aux beaux siècles de l'art peuvent à bon droit, sinon pour leur beauté absolue, du moins par leur âge, par leur caractère d'inspiration spontanée et par plus d'un genre d'intérêt, nous faire ressentir la vénération. Ce sentiment, qui est une émotion esthétique de l'ordre le plus élevé et que notre époque éprouve, heureusement, de plus en plus, contribuera puissamment, dans un prochain avenir, à la préservation des vieux monuments. Il est bien tard pour quelques-uns. L'église de Reichenau, par exemple, appelle des réparations urgentes, et sa décoration pittoresque est fatalement liée au sort de la construction. Faisons des vœux pour que les travaux indispensables soient, comme il y a lieu de l'espérer, dirigés selon l'esprit de conservation et ne dégénèrent jamais en *restauration*.

C. S.



CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE



N a récemment exposé au public, dans les salons de la *Fine Arts Society*, un tableau autour duquel il s'est fait depuis longtemps un certain bruit. C'est une toile d'assez grandes dimensions intitulée le *Triomphe des Innocents*, par W. Holman Hunt. M. Hunt fut, il y a quelque trente ans, un des membres fondateurs de la *Fraternité pré-raphaélite*, si vivement attaquée à cette époque, et si passionnément défendue par le célèbre écrivain Ruskin, dans son pamphlet *Pré-raphaélitism*. Les autres membres principaux étaient : W. E. Millais et Dante Gabriel Rossetti, qui tous les deux subirent dans la suite une entière métamorphose de style. Seul M. Holman Hunt est resté fidèle à ses principes et, aujourd'hui, il nous montre une œuvre qui en est le produit logique et que ses admirateurs considèrent comme son chef-d'œuvre. Chose curieuse, M. Ruskin, qui protégea avec tant d'enthousiasme les premiers pas de l'artiste, lui prête encore aujourd'hui son appui resté puissant ; car malgré les excentricités, les contradictions, les paradoxes auxquels il s'est livré dans ces derniers temps, son influence est encore vivante en Angleterre, où l'opinion publique constitue en inamovibles ceux qui ont su une fois conquérir, à force de talent, une position prépondérante. M. Ruskin, dans un discours prononcé récemment à Oxford, où il tient la chaire des beaux-arts, a prétendu reconnaître dans ce même *Triomphe des Innocents*, — alors inachevé, — l'œuvre capitale de l'art religieux de l'époque actuelle.

Le peintre nous montre un paysage de la Palestine, rendu avec beaucoup d'exactitude, qu'illumine un beau clair de lune, assez vif pour nous permettre de bien distinguer les personnages et même les lointains. Au premier plan s'avance la sainte Vierge, assise sur un âne et portant l'Enfant divin, et devant elle chemine saint Joseph portant sur son dos les outils de sa profession. Tout ceci, c'est-à-dire la partie réelle du sujet, est teinté par la lumière blafarde de la lune et des étoiles, que le peintre a rendue avec des tons trop verdâtres et trop peu transparents. Entourant le groupe divin, et divisée elle-même en trois groupes séparés, on voit la foule des Innocents martyrisés par ordre d'Hérode, illuminés par une lueur

surnaturelle qui paraît émaner de leurs propres corps. Le premier groupe des petits immortels devance les voyageurs et fait voir l'extase et l'orgueil du martyr; celui du milieu, enlacé et enguirlandé de fleurs, exécute une danse mystique autour des personnages sacrés; puis, planant dans les airs, est un dernier groupe, les Innocents qui, à peine réveillés à la vie nouvelle, n'ont pas encore secoué l'agonie du trépas, et en portent encore les stigmates. Sous les pieds des martyrs coule un ruisseau phosphorescent, d'où montent des bulles, entre les reflets étranges desquelles on aperçoit vaguement des scènes ayant rapport à l'avènement du Messie. Ces groupes des Innocents, justement admirés par Ruskin, sont l'attrait et la partie la mieux réussie du tableau : dans leur danse rythmée, dans la variété de leurs expressions et de leurs attitudes, ils rappellent les anges dansants de Donatello, sculptés sur la chaire de Prato. Celui des petits saints qui secouent lentement les douleurs terrestres, pour se réveiller à l'immortalité, est une belle et originale inspiration. Cependant, quoiqu'on ne puisse refuser à cette composition l'admiration que mérite un effort convaincu, une conception personnelle, il est difficile de lui conserver le titre d'œuvre religieuse proprement dite : c'est plutôt une fantaisie, brodée sur un thème religieux. D'un autre côté, le peintre a rendu sa tâche plus ardue par le réalisme absolu, — la modernité même, — qu'il s'est efforcé d'atteindre dans toute une partie du tableau. Le paysage, fidèlement copié sur ceux de la Palestine actuelle; le type de la Vierge, — une femme trop mûre et d'un type oriental prononcé, — et le saint Joseph, dont l'accoutrement de charpentier est trop en évidence, tout cela rend le contraste entre la vision et la réalité trop tranché et trop choquant. Ajoutons que les petits martyrs sont, comme exécution, la partie la plus solide du tableau, étant bel et bien en chair et en os, musculeux, et même un peu herculéens, qu'ils sont de plus très en évidence à cause de la lumière vive qui les éclaire, et l'on comprendra facilement que les disparates du sujet soient assez marquées. Ce tableau n'est pas du premier venu, et, avec tous ses défauts apparents, qui sont bien les défauts propres à l'école à laquelle appartient M. Holman Hunt, — et dont il est trop fier pour avoir jamais voulu s'en corriger, — c'est une toile qui mérite d'être étudiée avec une grande attention. Mais si c'est là, comme prétend le célèbre critique, le produit suprême de l'art religieux de l'époque, il faut convenir que l'époque est, sous ce rapport, plus à plaindre même que nous ne le croyions.

Une petite exposition d'un intérêt et d'un charme tout particuliers est celle des dessins à l'aquarelle de Frederick Walker, ce jeune peintre décédé, il y a quelque dix ans, qui promettait de devenir une des gloires de l'école anglaise, et le fondateur d'un style nouveau pour nous. Sans imiter absolument Jean-François Millet ni Jules Breton, il puisait à la même source vive de la nature vue dans son aspect le plus noble et le plus vrai. Sans avoir la tragique puissance ni la largeur de style du premier, il avait eu cependant ce rare mérite de chercher dans l'humanité de notre temps quelques-uns des principes du beau qui se révèlent dans les œuvres de la Grèce. Seulement, le jeune peintre, qui lors de sa mort prématurée n'avait pas encore atteint l'apogée de son talent, ne possédait pas encore au même degré que Millet l'art d'évoquer la nature, — et rien que la nature — dans ses créations les plus nobles et les plus typiques. Walker avait le défaut, dont il se serait sans doute corrigé, de trop laisser paraître dans ses œuvres les

études qu'il avait faites des marbres du Parthénon. Le côté expressif de son talent est cependant bien à lui, et bien de son pays. Walker partageait avec George Mason la gloire d'avoir su rajeunir un instant l'École anglaise en lui indiquant une voie nouvelle. Il a laissé de nombreux imitateurs de ses procédés; mais, jusqu'à présent, aucun de ceux-ci ne s'est efforcé de puiser directement l'inspiration là où Walker l'a cherchée, c'est-à-dire aux sources vives de la nature même. Les jeunes, tout en se perfectionnant au point de vue technique, se sont plutôt lancés dans la voie fâcheuse de l'imitation sans conviction des écoles étrangères.

On a eu l'heureuse idée d'imprimer avec le catalogue le charmant essai de M. J. Comyns Carr sur Walker. Le critique bien connu a su indiquer avec une modération et un tact parfaits tout ce qu'il y a de rare et d'exquis dans le talent à peine épanoui du jeune peintre, tout en s'abstenant des enthousiasmes exagérés, et en sachant indiquer les côtés encore incomplets de sa personnalité. Parmi les perles de l'exposition, nous citerons le célèbre *Harbour of refuge*, où le peintre nous fait voir un hospice de campagne, refuge de personnes âgées des deux sexes. C'est une de ces pittoresques constructions anglaises du *xvii^e* siècle, teintée par les derniers rayons d'un soleil qui, en disparaissant, laisse derrière lui un ciel empourpré : nous sommes au mois de mai, et le carré de gazon qui occupe le centre du tableau est tapissé de fleurs, que fauche un jeune et vigoureux garçon; à droite, on voit un couple d'une vérité bien émouvante, une toute vieille femme vêtue de noir qui descend lentement les marches du perron, appuyée sur le bras d'une belle et forte jeune fille aux cheveux roux; celle-ci, tout en marchant, détourne la tête et rêve, vaguement émue par les senteurs du printemps¹. Au milieu, sur un banc près d'un cadran solaire, on voit un groupe de vieux retraités : calmes et heureux, ils dorment, ils lisent, ou rêvent aux temps écoulés. L'œuvre est profondément humaine, moderne et personnelle. Dans ce même genre, l'exposition nous montre des œuvres non moins remarquables, comme l'étude à l'huile sur papier pour son tableau : le *Labour*, ou comme le Marlow Ferry : *Un bac sur la Tamise*.

Dans d'autres tableaux, le peintre nous montre jusqu'à quel point il fut doué de cette qualité propre au génie anglais, l'*humour*. La toile intitulée : *Un amateur*, nous représente un cocher en manches de chemise, portant un gilet jaune, rayé, qui, debout dans un plant de choux, est sur le point d'en couper un; nous le voyons, ses ciseaux à la main, pesant le pour et le contre, dans un moment d'indécision où tout son être paraît absorbé par le parti à prendre. Le peintre a su, avec une rare délicatesse, éviter dans ce petit chef-d'œuvre l'écueil si dangereux de la caricature. Les *Parques*, une aquarelle faite pour illustrer un livre de miss Thackeray, la fille du célèbre romancier, qui fut lui-même un des premiers protecteurs de Walker, nous montre trois vieilles dames anglaises, raides et sévères, qui écoutent la confession d'une jeune fille debout devant elles : celle-ci paraît plaider aussi ardemment qu'inutilement sa cause. Une seule des *Parques* est sur le point de fléchir, mais on pressent que la Destinée restera impitoyable.

Il est à regretter que la National Gallery n'ait pas daigné, jusqu'à présent, acquérir le moindre échantillon de la main du jeune peintre regretté. A présent, une telle acquisition est devenue à peu près impossible, car toutes les œuvres marquantes de Walker sont jalousement gardées par les amateurs anglais.

1. Voy. dans la *Gazette* de 1878 l'article sur les Aquarelles à l'Exposition universelle.

En examinant, chez Christie, ce amas énorme de médiocrités qui s'appelle la collection Bohn, j'ai cru faire une petite découverte d'un certain intérêt. Parmi les tableaux était un panneau qui figurait dans le catalogue sous la rubrique singulière : *Eau-forte sur panneau par A. Dürer* — 1500. Ce n'est, cependant, autre chose qu'une peinture à l'huile sur panneau, dont le sujet, des plus étranges, est une gravure de Dürer — la célèbre *Vierge au singe*, fixée par une grosse épingle et par quatre gouttes de cire rouge à un fond peint, imitant le bois de sapin et reproduisant jusqu'aux grains et aux fentes du bois : dans le coin de gauche, en haut, est un fragment de calendrier imprimé sur parchemin en caractères rouges et noirs ; sur le fond de bois, une mouche s'est posée. Le tout est d'un fini et d'une précision extraordinaires ; chaque trait de burin est rendu par le pinceau avec une fidélité assez complète pour excuser l'étrange méprise du catalogue. J'avais vu il y a peu de temps, à Augsbourg, la célèbre nature morte de Jacopo de Barbari (décrite par M. Paul Mantz dans son étude sur le Musée d'Augsbourg¹ et par M. Charles Ephrussi dans sa brochure sur le célèbre graveur)², et j'ai été immédiatement frappé par l'analogie des deux panneaux. Dans tous les deux le même fini précieux, la même recherche de la difficulté vaincue, le même fond de bois, peint en trompe-l'œil, la même épingle, et jusqu'à la même mouche. De plus, il m'a semblé, en comparant le tableau et la gravure de Dürer, que le peintre avait donné à la tête de la Vierge une expression plus douce, plus mélancolique, que celle de l'original, et que cette expression rappelait le style propre à Barbari. Il est vrai que la signature manque au panneau de la collection Bohn, mais cette omission serait peut-être motivée par le fait que le peintre dut copier sur la gravure le monogramme de Dürer, et qu'il ne voulut peut-être pas encombrer son petit panneau de signatures. L'œuvre est plutôt, dira-t-on, une curiosité qu'un tableau ; mais, si elle est de la main de Barbari, c'est une preuve additionnelle, d'un certain intérêt, des relations qui existèrent entre lui et Dürer, et de l'influence qu'ils ont dû exercer mutuellement l'un sur l'autre. Le panneau a été acquis par M. Thibaudeau. Il convient cependant de dire qu'un antiquaire de Londres prétend posséder deux panneaux analogues — l'un imitant un portrait gravé de *Luther* et l'autre le *Melanchton* de Dürer. S'il était prouvé que ces peintures que je n'ai pu parvenir à voir, malgré tous mes efforts, étaient de la même main que celle de la collection Bohn, mon hypothèse serait renversée, car Barbari était mort en 1546, c'est-à-dire au moins dix ans avant que le *Melanchton* fût gravé, et à une époque où Luther n'était pas encore en évidence. Quoi qu'il en soit, cette petite enquête mériterait d'être poursuivie.

Les expositions se multiplient à Londres. Plusieurs sont d'un intérêt très réel, et mériteraient un examen détaillé que je ne puis leur consacrer ici.

Disons d'abord quelques mots d'une ravissante petite exposition qui a été faite au profit d'une œuvre de charité, dans le bel hôtel de la marquise de Downshire, et qui n'a été visible, malheureusement, que pendant une semaine. Elle contenait d'abord une série des plus intéressantes de miniatures à partir de l'époque de Holbein jusqu'aux premières années du XIX^e siècle : on y remarquait surtout une partie de la célèbre collection des ducs de Buccleugh. Très

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, deuxième période, t. XVI, p. 489.

remarquable était aussi la suite sans rivale de sept vases, couleur lie de vin, en porcelaine de Chelsea, peints par Sprémont en 1762, c'est-à-dire au plus beau moment de la fabrication. A cette série faisait pendant une collection non moins célèbre de vases et d'objets en vieux Sèvres, à fond vert, de la plus belle époque, appartenant à M. E. C. Baring. Au même appartenait une remarquable série de pièces en vieille argenterie de provenance anglaise, entre lesquelles brillaient surtout deux grands bols en grès brun, délicieusement montés en argent et portant la date 1579, et un grand hanap en argent de la main du célèbre orfèvre Heriot, datant des premières années du xvii^e siècle. A lord Elcho appartenaient deux merveilleuses plaques en argent repoussé, ciselé, et doré en partie, appartenant à la fin du xv^e ou au commencement du xvi^e siècle, et rappelant le style des œuvres de Riccio de Padoue.

Le *Burlington Fine Arts Club*, dont les expositions ont toujours un but déterminé, vient de réunir une très belle collection d'objets de tous genres ayant trait aux arts persan et arabe, et brillant surtout par la série très complète des faïences de Perse, de Damas, du Caire, de Rhodes, et d'Anatolie. Nous avons des faïences de Damas et de Rhodes pour le moins aussi belles dans la collection Henderson au British-Museum et au South-Kensington, et au Musée de Munich on voit une collection de tapis persans infiniment plus précieuse : mais telle qu'elle est, la réunion du Burlington est bien intéressante et mettra les savants et les connaisseurs à même de faire un pas en avant dans la chronologie et la classification des arts de cette famille. Les collections de sir Frederick Leighton, de M. Godman, de M. Drury-Fortnum, et de bien d'autres encore, ont donné leurs plus beaux spécimens. Pour compléter d'une manière absolument satisfaisante le groupe des faïences, il n'aurait fallu qu'un choix plus complet de celles auxquelles on a provisoirement donné la désignation de *siculo-arabes*, et quelques échantillons choisis parmi les faïences moresques et hispano-moresques à émail stannifère. Ce dernier groupe manque entièrement à l'exposition, et c'est dommage, car certains carreaux et certaines pièces exceptionnelles de provenance persane, recouvertes d'un émail opaque, montrent des analogies importantes avec les premières faïences fabriquées en Espagne. Mais il est un point sur lequel l'exposition se montre tout à fait insuffisante, c'est dans la catégorie des ouvrages en métal. Les magnifiques produits de l'art arabe aux xiv^e et xv^e siècles y font complètement défaut : c'est encore dans la collection Henderson, dans une salle récemment arrangée au British-Museum, qu'on les retrouve en grand nombre et d'une qualité exceptionnelle.

Je vous annonce en terminant que la National Gallery vient d'exposer dans les salles publiques la *Madone Ansidei* de Raphaël et le *Charles I^{er}* de Van Dyck, achetés par la nation au duc de Marlborough ; et ces deux toiles y brillent, chacune dans son genre, d'un éclat sans pareil. Leur acquisition, quoi qu'aient pu dire quelques esprits chagrins, fait, en somme, grand honneur à ceux qui en ont eu la courageuse initiative.

CLAUDE PHILLIPS.

BIBLIOGRAPHIE

LES FIGURINES ANTIQUES DE TERRE CUITE

DU MUSÉE DU LOUVRE

PAR M. LÉON HEUZÉY, MEMBRE DE L'INSTITUT

Gravées par Achille Jacquet. Paris, V^e A. Morel et Cie, 1883, 1 vol. petit in-f^o de 14 et 30 pages.



IL y a dix ans que la *Gazette des beaux-arts* (2^e p. t. XI, année 1873) faisait connaître au public, et peut-être aux amateurs ainsi qu'aux savants, par la plume autorisée de M. O. Rayet qui avait assisté à leur découverte cinq ans auparavant, les figurines de Tanagra, récemment acquises par le Musée du Louvre. Depuis ce temps, ces figurines ont fait leur chemin dans le monde et, s'il n'est personne qui ne les connaisse et ne les admire, il n'est aussi musée, collection ou cabinet qui n'en possède un spécimen.

Mais c'est exclusivement par leur côté artiste qu'on les apprécie, aussi néglige-t-on trop celles qui doivent intéresser à un autre titre. Un musée est tenu à plus d'éclectisme. Il a un rôle d'éducateur à remplir, et le Louvre, brisant le cadre un peu étroit qu'on voudrait parfois lui donner en ne lui permettant d'exposer que des chefs-d'œuvre, glissant d'ailleurs sur la pente relativement moderne de l'archéologie et du document, a eu raison d'admettre tout ce que les coroplastes de l'antiquité ont façonné avec l'argile autour du bassin de la Méditerranée

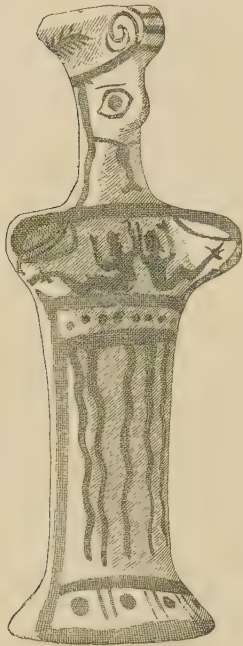
et même plus loin. De la réunion et de la comparaison de tant de petites figures d'aspects si divers et de caractères si différents, les savants ont su tirer des aperçus qu'ils n'eussent pu demander aux marbres, beaucoup moins abondants. C'est précisément afin de mettre sous les yeux du public les éléments de ce travail de comparaison que M. Léon Heuzéy a fait reproduire les plus importantes des *Figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre*. Ce livre est comme le complément du

Catalogue de ces terres cuites, dont le premier volume, publié en 1882, ne contient que les figurines orientales et des îles asiatiques. Les autres viendront bientôt.

Dans ce Catalogue, comme dans la description des planches de l'ouvrage qui en est un luxueux appendice, M. Léon Heuzey s'est proposé de classer les fabriques par pays ; leurs produits par dates ou par périodes ; d'indiquer les influences des fabriques les unes sur les autres ; la place de leurs produits dans l'histoire de l'art ; enfin les rapports des sujets représentés avec les croyances et les mœurs. Aussi, au

milieu de planches consacrées aux figurines de telle ou telle région, d'autres sont intercalées qui permettent d'éclaircir les origines en rapprochant entre elles des pièces qui bien que provenant de centres différents présentent de grandes analogies de style et d'aspect.

Bien que l'Égypte soit la mère de tous les arts — car c'est elle qui les influence tous à leur origine, — ses figurines n'ont point trouvé place dans le recueil, par un respect peut-être exagéré pour leur constitution intrinsèque. Ce ne sont point, en effet, de simples terres cuites, parce qu'un vernis coloré recouvre leur surface. Mais ce sont elles, cependant, qui servent de point de départ tant par leur style, que l'on retrouve dans d'autres contrées, que par leur signification, encore bien que celle-ci ait été le plus souvent détournée de son sens primitif. Aussi, M. Léon Heuzey, s'il n'en a point fait reproduire les types les plus caractéristiques, a eu soin de les viser, lorsque l'occasion s'est présentée d'en publier des imitations plus ou moins inconscientes. De plus, il leur a consacré ailleurs une étude. C'est une lecture faite en 1882, dans la séance annuelle de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, *Sur les origines de l'industrie des terres cuites*, et publiée en une de ces plaquettes in-quarto, solennelles et incommodes, dont l'Institut et l'Administration ont conservé la tradition coûteuse. Les habitudes d'une société vivant à l'aise dans



APHRODITE.

(Fabrication archaïque de Tanagra.)

de grands appartements pouvaient la justifier ; mais elle est en contradiction avec les bibliothèques exiguës de nos étroits logements. Il serait temps d'en finir avec ce non-sens.

C'était un non-sens aussi, mais plus grave, que faisaient les coroplastes cypriotes, rhodiens ou grecs, lorsqu'ils transformaient les figurines en gaine d'Osiris en Vénus ; Isis portant sur ses genoux le petit Horus en une de ces déesses mères dont on retrouve si fréquemment l'image dans les tombeaux : Isis et Nephthys associées pour pleurer Osiris en Deméter et Coré, et Horus enfant tétant son pouce en le silencieux Harpocrate le doigt sur la bouche. Nous pouvons y ajouter l'épervier à tête humaine qui, symbolisant le souffle de la vie, est devenu la chantante sirène. Plus tard, l'iconographie chrétienne en a fait la colombe symbole du Saint-Esprit.

M. Léon Heuzey commence par l'Assyrie l'étude des figurines du Louvre. Le regretté Albert Dumont aurait voulu qu'il débutât par la Chaldée, ainsi qu'il le dit

dans le *Journal des savants*. Encore un incommode in-4° dont les rédacteurs tiennent plus à montrer ce qu'ils savent qu'à faire connaître l'ouvrage dont ils annoncent devoir parler.

Mais le reproche n'est peut-être pas mérité ; car, avant que les découvertes de M. de Sarzec fussent venues au Louvre, on ne connaissait que les figurines chaldéennes rapportées de Bagdad par M. Pacifique Delaporte, et ces dernières appartiennent à un art postérieur, voisin de celui de l'Assyrie. Or les planches du livre de M. Léon Heuzey étaient gravées et son texte imprimé. Dans ces matières encore obscures la trouvaille du lendemain détruit parfois les hypothèses de la veille.

D'après les figures rapportées de Tello par M. de Sarzec, nous connaîtrions des produits de l'art chaldéen remontant jusqu'au ^{xiii}^e siècle, tandis que l'histoire de l'art assyrien ne commencerait pour nous qu'au ^x^e, à Nimroud. Le premier aurait subi quatre périodes, suivant Albert Dumont. Commencant avec des figures élémentaires, ayant pour yeux des boulettes, il se serait développé sous l'influence de l'Égypte qu'il rappelle par la simplicité des attitudes et les grandes surfaces lisses, mais dont il s'éloigne par les proportions robustes et trapues du corps et de la tête, fortement construite. « La vérité du modelé, l'originalité du type, rond et plein, relevé par des traits d'une finesse exquise, sans analogie dans l'ancien art oriental », distingueraient les terres cuites de l'apogée de l'art chaldéen.

Pendant la dernière période, une exécution précieuse, s'attachant aux détails, le rapprocherait de l'art assyrien.

On connaît celui-ci, ses terres cuites reproduisant les types des grandes figures monumentales taillées dans le calcaire : dieux, héros ou démons, dont les images étaient enfermées dans des cachettes sous le sol des salles, afin d'en chasser les mauvais esprits.

L'art phénicien aurait subi trois influences successives : celle de l'Assyrie d'abord, surtout dans le nord de la Phénicie ; celle de l'Égypte plus tard, dans le sud, à Tyr et à Sidon, plus voisines de la terre des Pharaons, et plus fréquemment en communication avec elle par le commerce, et enfin celle de la Grèce pendant sa période d'archaïsme.

M. Léon Heuzey considère l'île de Rhodes comme le laboratoire où, la Grèce et le monde oriental se trouvant en contact, s'opéra l'action primitive du second sur les Hellènes, puis l'action en retour de ceux-ci sur les Phéniciens.

Rhodes, dès le ^{vi}^e siècle, trafiqua avec l'Égypte et dut recevoir directement les produits de son industrie. Ce sont eux que l'on trouverait dans la nécropole de Camiros. Mais avec de petits objets en terre vernissée, on en tire aussi des « terres cuites d'un caractère tout nouveau, surtout dans la figure humaine. C'est un type hellénique très rude qui, tout en accusant l'action antérieure et toujours ambiante de l'Égypte et de l'Orient, s'écarte également, par son caractère original, du style

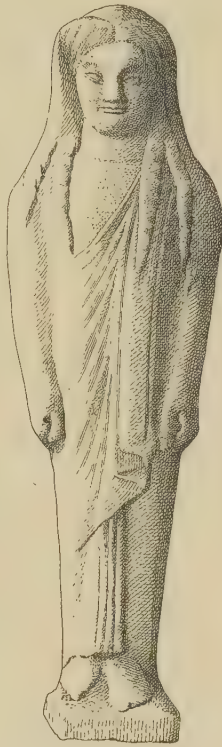


FIGURE FUNÉRAIRE.
TYPE ÉGYPTIEN.

(Rhodes.)

pseudo-égyptien et du style pseudo-assyrien, qui sont les deux termes de l'industrie phénicienne ».

De ce que plusieurs de ces statuettes archaïques se trouvent dans les tombeaux de la Phénicie septentrionale, M. Léon Heuzey est loin de conclure qu'elles appartiennent à l'art phénicien ; car ce serait supprimer, dit-il, en même temps que l'art de Rhodes, l'archaïsme grec lui-même, dont on suit la naissance, les progrès et les développements en Grèce même, en Sicile, puis en Italie où il a l'art étrusque pour dérivé. Que les Phéniciens l'y aient pu transporter, on ne saurait le nier ; mais on fait aussi observer que la navigation grecque, très active au ^{vi}^e siècle, a dû en être aussi le plus puissant véhicule (L. Heuzey *Sur l'origine des terres cuites*, p. 17).

Cette façon de raisonner, qui doit avoir un nom grec dans le glossaire des rhéteurs et de la rhétorique, peut être souveraine à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, mais nous doutons qu'elle soit admise à l'Académie des sciences, sa voisine. Que de fois n'y a-t-on pas vu, en effet, un fait tout petit, plus petit que le fragment présumé grec trouvé en Phénicie, détruire tout l'échafaudage de théories depuis longtemps universellement admises. Nous ne nions pas que M. Léon Heuzey ait raison, nous croyons même qu'il a raison ; mais sa raison est toute de sentiment et n'est point basée, ici du moins, sur un ensemble de preuves résultant de dates et de faits précis.

Après avoir subi les mêmes influences que Rhodes, la grande île asiatique de Chypre, plus voisine de la Phénicie et plus longtemps probablement influencée par les courants contraires venus d'Orient et d'Occident, vit tout d'un coup son art se transformer. Une « coupure », suivant l'heureuse expression de M. Léon Heuzey, sépare les anciennes terres cuites locales de celles que livre la nécropole de l'ancienne Kittion, aujourd'hui Larnaca.

L'art grec dans ce qu'il a de plus parfait a façonné les modèles d'où sont sorties les figurines de Kittion, ainsi que le montre la tête de déesse mère placée au commencement de cet article, tête qui montre aussi, par le *polos* dont elle est coiffée, qu'une influence asiatique s'exerce sur l'art de cette île, qui, placée dans un pli du continent asiatique, confine au nord à l'Asie Mineure et vers l'est à la Syrie.

Par un brusque saut, et sans transition apparente, nous sommes transportés de Chypre au cœur de la Grèce, dans les plaines de la Béotie. Mais les premières figures que l'auteur nous y montre sont loin d'être celles que le nom de Tanagra évoque ordinairement dans la pensée.

En place des figures gracieuses que l'on s'attend à trouver, il nous présente tout d'abord des idoles qui, à peine façonnées, ont reçu de la peinture une explication nécessaire, et qui, dans leurs dimensions exiguës, sont un souvenir archaïque des anciennes planches découpées et peintes, les antiques *ζόανα* qui furent les formes secondaires des images de la divinité : idoles moins anciennes, en général, qu'elles ne paraissent, à en juger par la liberté des peintures qui les décorent, et qui durent persister dans l'imagerie populaire en même temps qu'un art plus raffiné et plus savant modelait des images qui sont le suprême de l'art et du goût. Mais ces grossières terres cuites, quelle qu'en soit l'époque, sont précieuses comme témoignage des commencements de l'art en Grèce et des influences qu'il subit en ses commencements eux-mêmes. Sur celle que nous empruntons au livre de M. Léon Heuzey on remarque, en effet, comme une réminiscence du *pschent* de certains

figures égyptiennes dans la spirale qui fait saillie au-dessus de ce qui est une tête.

Peu à peu la figure se dégage de l'enveloppe que la tradition égyptienne impose aux coroplastes, dont elle favorise l'ignorance et, par des transitions que nous ne



VÉNUS.

(Cyrénaïque.)

pouvons qu'indiquer, ainsi que nous le faisons avec la figure de femme dont le type se retrouve en même temps à Rhodes et en Phénicie, on arrive insensiblement aux charmantes figurines nues ou drapées dont nous empruntons des exemples à la Cyrénaïque.

Au fond de la grande syrté aujourd'hui déserte qui s'étend de la régence de Tunis jusqu'à l'Égypte, les Grecs fondèrent Cyrène (631 ans avant notre ère), et y introduisirent vers le iv^e siècle des coroplates dont l'art absolument semblable par ses manifestations à celui de Tanagra en reproduit les types successifs.

Les figurines de Corinthe ou d'Athènes tiennent peu de place, étant assez rares, dans le livre de M. Léon Heuzey ; mais nous nous étonnons de n'y point trouver celles que Victor Langlois rapporta jadis de Tarse en Cilicie, et qui furent longtemps au Louvre les seuls spécimens de l'art charmant et familier dont le public s'est engoué lorsqu'il nous est venu de Tanagra, sans s'apercevoir que son enthousiasme retardait de quelques dizaines d'années. C'est en 1850, en effet, que les figurines de la Cyrénaïque, sœurs déchues, si l'on veut, de celles de Tanagra, sont entrées au Louvre, et en 1853 que nous avons commencé d'admirer les fragments que Victor Langlois avait envoyés d'Asie Mineure et qui, dans ce temps-là, étaient exposés sous le plafond de Ingres. L'auteur nous promet un supplément ; espérons que les figurines que nous regrettons de ne point voir dans son livre y trouveront place.

Nous n'avons jusqu'ici insisté que sur le classement par régions et par époques adopté par M. Léon Heuzey, en laissant de côté les caractères physiques des terres dont sont faites les figurines qu'il décrit et analyse : caractères qu'il a bien soin d'indiquer et qui se rapportent au grain, à la finesse et à la couleur des terres, ainsi qu'aux pratiques employées pour les modeler.

Mais il est une autre question, également importante, qu'il est loin de négliger : c'est celle qui a trait au rapport de ces figurines avec les croyances et les mœurs des populations pour lesquelles on les a façonnées.

On connaît l'ancienne théorie de M. Léon Heuzey sur le caractère religieux des statuettes trouvées dans les tombeaux, et les contradictions qu'y apporta M. Olivier Rayet. Nous n'avons pas à entrer dans cette querelle entre nos éminents collaborateurs, querelle qui est d'autant plus épuisée que l'un des adversaires nous semble avoir quelque peu modifié ses opinions premières.

« L'opinion à laquelle je m'arrête, dit-il dans sa lecture *Sur les origines de l'industrie des terres cuites*, est beaucoup plus large que ne veulent bien le dire ceux qui ne la partagent pas ; il leur sera d'autant plus difficile d'y échapper, qu'elle embrasse leurs propres doctrines plus qu'elle ne les rejette.

« A l'époque la plus libre de l'art grec, les figurines déposées comme offrandes dans les tombeaux, pour lesquels on les fabriquait en si grand nombre, y continuent certainement la tradition des statuettes funéraires de la période précédente. Seulement, la main plus souple des modelleurs cherche maintenant, avant tout, à les parer des grâces de la vie. Aussi le caractère mythologique va-t-il s'y atténuant de plus en plus, mais sans disparaître tout à fait. A côté des types adoucis et encore reconnaissables des anciennes divinités protectrices, se forme un cortège d'êtres plus familiers, qui ne sont pas pour cela plus réels : nymphes et génies du monde souterrain qui tendent à se confondre avec les ombres mêmes dont il est peuplé, et portent les poétiques emblèmes du culte des morts et de la vie élyséenne, telle que se la figurait l'imagination populaire.

« Sans doute ces créations légères confinent d'assez près aux représentations purement humaines, pour que la limite soit facilement franchie. Cependant, l'inspiration générale et première d'où elles sont nées n'est pas du tout, comme

on le prétend, ce besoin de reproduire curieusement les accidents de la vie quotidienne qui fait ce que nous appelons les *sujets de genre*. Il y a là un cycle à part, original et charmant, qui répond aux croyances et aux rites funéraires des Grecs, à cet esprit d'euphémisme qui les portait à égayer la solitude du tombeau et à déguiser la laideur de la mort sous de riantes images. Suspendues entre le monde



FEMME DRAPÉE.

(Cyrénaïque.)

idéal et le monde réel, beaucoup de ces figures restent dans une indécision qui fait une partie de leur grâce. Plus que personne, je suis d'avis que ce sont choses fragiles et délicates, que la science ne doit pas toucher d'une main dure, de peur de les voir se briser entre ses doigts. »

M. Léon Heuzey renouvelle en d'autres termes, dans la préface de son livre, cette déclaration si nette : qu'il n'est point « un adepte de l'ancienne école symbolique, qui ne voyait partout, dans les mêmes images, que des divinités portant les emblèmes d'un dogme profond et mystérieux ».

Adoptant une « opinion moyenne » entre les symbolistes à outrance et les fantaisistes quand même, M. Léon Heuzey montre, dans presque toutes les figures qu'il publie et qu'il décrit, par quel côté elles se rattachent aux anciennes divinités des rites funéraires, soit que le modelleur l'ait voulu, soit que, subissant les influences latentes du milieu dans lequel il vivait, il ait donné à ses figures une signification traditionnelle dont il n'avait pas conscience. Le fil, parfois bien ténu, qui rattache les unes aux autres toutes ces figurines, souvent si dissemblables de style et d'aspect, et qui sert comme de lien entre toutes les descriptions du texte, donne à ce dernier une unité qu'il n'eût point eue sans cela. Les rapprochements peuvent être spécieux, mais leur ingéniosité même nous plaît, car elle a sa source dans une connaissance aussi profonde qu'étendue des anciens mythes, dont l'enchevêtrement effraie ceux qui veulent en avoir une connaissance même superficielle.

M. Léon Heuzey se disculpe d'avoir employé la gravure pour la reproduction des figurines du Louvre. Si on lui en a fait le reproche, ce ne saurait être dans un recueil comme la *Gazette des beaux-arts*, et, pour montrer qu'il a eu raison, il suffit de voir les reports typographiques des gravures de M. Achille Jacquet qui accompagnent ces lignes, et par lesquels nous avons cherché à montrer les phases successives de la représentation de la figure d'une femme debout depuis l'idole primitive sommaire jusqu'à ce que l'art a produit de plus parfait. Il est impossible, en effet, de conserver avec plus de scrupule le caractère des originaux, tout en sacrifiant les accidents, cassures et effritements que la photographie eût accusés avant tout au détriment de l'ensemble. Malgré l'engouement irréfléchi qui mêle les clichés photographiques à la typographie, un art où il n'y a que des pleins à un art où dominant les vides, nous trouvons que M. Léon Heuzey a eu raison d'être un homme de goût en demandant à M. Achille Jacquet de faire œuvre d'artiste pour présenter au public les figurines en terre cuite du Musée du Louvre.

ALFRED DARCEL.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

Collection de **M. E. VAÏSSE**, de Marseille

OBJETS D'ART ET DE HAUTE CURIOSITÉ

DU MOYEN AGE, DE LA RENAISSANCE ET DES TEMPS MODERNES

SCULPTURES EN IVOIRE, EN BOIS, EN MARBRE

EN PIERRE ET EN TERRE CUITE

ARMES, ARMURES ET PIÈCES D'ARMURES

ÉMAUX DE LIMOGES

FAIENCES ET PORCELAINES, VITRAUX

BRONZES D'ART, MÉDAILLES, PLAQUETTES

DINANDERIE, FERS ET CUIVRES OUVRÉS

ORFÈVRERIE

MEUBLES, PANNEAUX, STATUES, GROUPE, SIÈGES EN BOIS SCULPTÉ

MAGNIFIQUES TAPISSERIES GOTHIQUES ET DE LA RENAISSANCE

Broderies, Tentures, Étoffes, Tapis

TABLEAUX ANCIENS

composant l'importante Collection de **M. E. Vaïsse**, de Marseille

Vente à Paris, Hôtel Drouot, salles nos 8 et 9

Les Lundi 4, Mardi 5, Mercredi 6 et Jeudi 7 mai 1885, à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR
M^e PAUL CHEVALLIER
10, rue Grange-Batelière, 10

EXPERT
M. CHARLES MANNHEIM
7, rue Saint-Georges, 7

Chez lesquels se trouve le catalogue

Catalogue illustré, prix : 25 francs

EXPOSITIONS :

Particulière : le Samedi 2 mai 1885. Publique : le Dimanche 3 mai 1885, de 1 h. à 5 h.

*Collection de **M. H. P...***

DESSINS ANCIENS

DES MAÎTRES FRANÇAIS DU XVII^e SIÈCLE

PAR

AVELINE, BAUDOUIN, BERNARD PICART, BOILLY, BOUCHER, CARESME, CHODOVIECKI

DESRAIS, EISEN, FRAGONARD, GRAVELOT, GREUZE, HUET

HUBERT-ROBERT, LANCRET, LAWREINCE, LE MAY, LEPICIÉ, LE PRINCE

MALLET, MOREAU, PATER, QUEVERDO, ROWLANDSON, SAINT-AUBIN, SCHAL, TAUNAY

TRINQUESSE, VAN LOO, WATTEAU, WILLE, ETC.

ENVIRON 60 CADRES EN BOIS FINEMENT SCULPTÉ

VENTE

HOTEL DROUOT — SALLE N° 5

Le Samedi 9 Mai 1885, à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR
M^e PAUL CHEVALLIER
10, rue de la Grange-Batelière, 10.

EXPERT
M. E. FÉRAL, peintre,
54, rue du Faubourg-Montmartre, 54.

Chez lesquels se trouve le Catalogue

EXPOSITION PUBLIQUE : le Vendredi 8 mai 1885, de 1 heure à 5 heures

Supplément au n° du 1^{er} Mai 1885, de la **GAZETTE DES BEAUX-ARTS**

Collection de M. le Comte POTOCKI

BEAUX

TABLEAUX ANCIENS

PAR

J. BERCKHEYDE
BERGHEM
F. BOL
PARISBORDONE
CANALETTO
J.-V. DE CAPELLE
G. COQUES
A. CUYP
C. DE BOYS
G. LE DUCQ
EVERDINGEN

H. FRAGONARD
GUARDI
VAN GOYEN
VAN DER HELST
VAN DER HEYDEN
HUGTENBURG
KAREL DU JARDIN
TH. DE KEYSER
LINGELBACH
CARLE VAN LOO
VAN DER MEULEN

J.-M. MOLENAER
F. MOUCHERON
EGLON VAN DER NEER
J. RUYSDAEL
S. RUYSDAEL
TIÉPULO
E. VAN DE VELDE
J. VERNET
VESTIER
JAN WOUWERMAN
T. WYCK

TRÈS BEAU TABLEAU PAR HOBÉMA

LE TOUT

Composant la Collection de M. le Comte POTOCKI

VENTE

Rue de Sèze, n° 8 (Galerie Georges Petit)

Le Vendredi 8 mai 1885, à 2 heures et demi

COMMISSAIRE-PRISEUR : M^e P. CHEVALLIER, 10, rue de la Grange-Batelière, Paris.

EXPERTS :

M. GEORGES PETIT,
12, rue Godot-de-Mauroi, 12

M. B. LASQUIN,
12, rue Laffitte, 12

CHEZ LESQUELS SE TROUVE LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

Particulière : le mercredi 6 mai 1885, de 1 heure à 5 heures

Publique : le Jeudi 7 mai 1885

OEUVRES
DE
J. BASTIEN-LEPAGE

TABLEAUX. ÉTUDES, ESQUISSES

CROQUIS, DESSINS, AQUARELLES

DÉPENDANT DE SA SUCCESSION

VENTE RUE DE SEZE, 8 (GALERIE GEORGES PETIT)

Les lundi 11 et mardi 12 mai 1885, à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR
M^e PAUL CHEVALLIER
10, r. Grange-Batelière, 10

EXPERT
M^e GEORGES PETIT
12, rue Godot-de-Mauroi, 12

CHEZ LESQUELS SE TROUVERA LE CATALOGUE

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE, le samedi 9 mai, de 1 heure à 5 heures

PUBLIQUE, le dimanche 10 mai, de 1 heure à 5 heures

COLLECTION LECLANCHÉ
OBJETS D'ART

ET DE HAUTE CURIOSITÉ

DE TRAVAIL ITALIEN DES XV^e ET XVI^e SIÈCLES

Sculptures en marbre, en terre cuite et en bois

BRONZES D'ART, PLAQUETTES, MÉDAILLES

Faïences de Perse, Faenza, Urbino, Caffagiollo, etc.

MEUBLES DE LA RENAISSANCE EN BOIS SCULPTÉ

TABLEAUX DE L'ÉCOLE PRIMITIVE ITALIENNE

Belles Tapisseries gothiques et de la Renaissance

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N^o 1

Les mercredi 13, vendredi 15 et samedi 16 mai 1885 à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR
M^e PAUL CHEVALLIER
10, rue Grange-Batelière, 10

EXPERT
M^e CH. MANNHEIM
7, rue Saint-Georges, 7,

Chez lesquels se trouve le catalogue

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE, le lundi 11 mai, de 1 heure à 5 heures

PUBLIQUE, le mardi 12 mai, de 1 heure à 5 heures

Catalogue illustrée : Prix. . . 15 francs

Collections de feu M. le Comte de LA BÉRAUDIÈRE

TABLEAUX ANCIENS

PARMI LESQUELS

UN TABLEAU CAPITAL DE FRANÇOIS BOUCHER
(La Toilette de Vénus)

DESSINS ET GRAVURES

OBJETS D'ART ET DE HAUTE CURIOSITÉ
DU MOYEN AGE, DE LA RENAISSANCE

ET DES TEMPS MODERNES

RICHE MOBILIER DU XVIII^e SIÈCLE
MÉDAILLES — LIVRES

Composant la très importante Collection de feu M. le Comte de LA BÉRAUDIÈRE

ET DONT LA VENTE AURA LIEU EN SON HOTEL

12, RUE DE POITIERS, 12

*Les Lundi 18, Mardi 19, Mercredi 20, Jeudi 21, Vendredi 22 et Samedi 23 Mai 1885
et Jours suivants, à deux heures*

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE

Les Vendredi 15 et Samedi 16 Mai 1885

PUBLIQUE

Le Dimanche 17 Mai 1885

De 1 heure à 5 heures

COMMISSAIRES-PRISEURS :

M^e ESCRIBE
6, rue de Hanovre

M^e Paul CHEVALLIER
10, rue Grange--Batelière

EXPERTS :

MM. HARO ✱, et FILS, 14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte;
M. FÉRAL, 54, rue du Faubourg-Montmartre;
M. Ch. MANNHEIM, 7, rue Saint-Georges;
MM. ROLLIN ET FEUARDENT, 4, place Louvois;
M. PORQUET, 7, quai Voltaire.

*Les Catalogues illustrés et non illustrés, comprenant environ 1.200 numéros,
paraîtront prochainement.*

Succession de M. le Comte SAPIA de LENCIA

TRÈS IMPORTANTE COLLECTION

OBJETS D'ART

ANCIENNES PORCELAINES DE SAXE

REMARQUABLES GARNITURES DE CINQ PIÈCES

Pendules, Surtouts, Vases, Brûle-parfums

PIÈCES DE FORME ET DE CHOIX, SERVICES DE TABLE

Nombreux groupes représentant les scènes de la comédie italienne : les *Dieux de l'Olympe*, les *Saisons*, les *Cinq Sens*, des *Sujets champêtres*, montés sur socles à rocailles en bronze doré

CANDELABRES, CASSOLETTES, BOSQUETS

TRÈS BELLES BOITES

en or émaillé en plein, en or ciselé et de couleur en matières précieuses, en vernis martin et ornées de diamants

JOLIES MINIATURES DU XVIII^e S^ÈCLE, PAR HALL, BOUCHER, CHARLIER, LEFÈVRE, SICARDI, DUMONT, HEINSIUS, VAN SPANDONCK
EMAUX, BIJOUX

BEAU MEUBLE DE SALON EN TAPISSERIE LOUIS XV

Magnifique tapisserie des Gobelins, représentant des scènes siamoises d'après Le Prince

Dont la vente aura lieu par suite du décès de M. le Comte SAPIA de LENCIA

Les lundi 18, mardi 19, mercredi 20 mai 1885 et jours suivants, à 2 heures

HOTEL DROUOT, SALLE N^o 8. — Le Catalogue illustré se distribue chez :

M^e Léon TUAL, com.-priseur, 39, r. de la Victoire. — M. A. BLOCHE, expert, 44, r. Laffitte.

Expositions: } Particulière, samedi, 16 mai 1885, de 1 heure à 5 heures.
 } Publique, dimanche, 17 mai 1885, de 1 heure à 5 heures.

PRIMES DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

RAPHAEL ET LA FARNÉSINE

Par Ch. BIGOT

AVEC 15 GRAVURES HORS TEXTE, DONT 13 EAUX-FORTES DE M. DE MARE

Un volume in-4^o tiré sur fort vélin des papeteries du Marais

Il a été tiré de cet ouvrage 75 exemplaires numérotés sur papier Whatman, avec gravures avant la lettre, au prix de 75 fr.

Prix de l'exemplaire broché, 40 fr. — Pour les abonnés, 20 fr. pour Paris; 25 fr. *franco* en Province ou à l'Étranger, Union postale.

Ajouter 5 fr. pour un exemplaire relié en toile, non rogné, doré en tête.

ALBUM DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Quatrième Série. — Prix : 100 fr. — Pour les abonnés : 60 fr.

Aux personnes de la province qui s'adresseront directement à la *Gazette des Beaux-Arts* les **Albums** seront envoyés dans une caisse sans augmentation de prix.

En vente au bureau de la « Gazette des Beaux-Arts »

8, RUE FAVART, A PARIS

Librairie RENOUD, V^{re} H. LOONES, Successeur.
6, rue de Tournon, Paris.

VIENNENT DE PARAÎTRE :

LE LIVRE DES COLLECTIONNEURS

Par Alph. MAZE-SENCIER

Un fort volume in-8°, illustré, de 880 pages. Prix : 20 francs.

TABLE DES MATIÈRES

- CHAPITRE PREMIER. Les collectionneurs d'autrefois. — Les curieux. — Les collectionneurs d'aujourd'hui.
- CHAPITRE II. *Arts industriels*. — Les huchiers. — Les faiseurs de cabinets. — Les ébénistes. — L'orfèvrerie. — Présents du roi. — Les tabatières. — Les râpes à tabac ou grivoises. — Les boîtes des orfèvres. — Les boîtes à portrait. — Les tabatières diplomatiques. — Présents du roi. — Les tabatières historiques et politiques. Série d'artistes en tous genres ayant concouru à l'ornementation des boîtes et tabatières. — La vaisselle d'étain. — Les ciseleurs bronziers. — La ferronnerie. — L'horlogerie. — La verrerie. — Les émailleurs de Limoges. — Les tapisseries tissées. — Les livres. — Les reliures. — Les ex-libris. — Les instruments de musique. — La céramique. — Les poteries de grès.
- CHAPITRE III. *Beaux-Arts*. — *Peinture*. — Les peintres en miniature et émail. — *Sculpture*. — Les terres-cuites. — La sculpture et les sculpteurs en ivoire. — La petite sculpture sur bois, sur pierre tendre, sur nacre. — *Céoplastique*. Les modelleurs en cire. — *Glyptique*. Les camées et les intailles.
- CHAPITRE IV. *Costume*. — Les armes et les armures. — Les chaussures et les cordonniers. — Les boucles de soulier. — Les perruques et les perruquiers. — Les peignes. — Les buscs de corsage. — Les boutons d'habit. — Les bagues et les anneaux. — Les gants. — Les miroirs. — Les boîtes à mouches. — Les boîtes à rouge et à mouches. — Les éventails. — Les cannes et les bâtons.
- CHAPITRE V. *Fantaisies diverses*. — Les autographes. — Les timbres-poste. — Les gaines, les étuis, les écrins. — Galuchat père et fils. — Les couteaux et les couteliers. — Les navettes. — Les boîtes à jeu. — Les tablettes ou souvenirs.

DICTIONNAIRE GÉNÉRAL

DES

ARTISTES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

ARCHITECTES, PEINTRES, SCULPTEURS, DESSINATEURS
GRAVEURS ET LITHOGRAPHES

DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'AUX EXPOSANTS DES DERNIERS SALONS

PAR

Feu Émile BELLIER DE LA CHAVIGNERIE

CONTINUÉ PAR

Louis AUVRAY, statuaire

Ouvrage honoré de la souscription du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Deux forts volumes in-8° jésus, contenant 1.800 pages de texte compact sur 2 colonnes
et environ 15.000 biographies. Prix : broché, 75 fr.

GRANDE IMPRIMERIE, 19, rue du Croissant, Paris. — J. CUSSET, imp.



FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, PARIS

Spécialité

de Tapisseries et d'étoffes anciennes.

ORFÈVREURIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE ET C^o

56, rue de Bondy, 56, Paris

Orfèvrerie. GRAND PRIX à l'Exp. de 1878

Maison de vente à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

BIBLIOTHEQUES

EXPERTISES. — VENTES AUX ENCHÈRES
ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

ADOLPHE LABITTE

Libraire de la Bibliothèque nationale.

4, rue de Lille, 4

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES

LIVRES D'ART

ARCHITECTURE, PEINTURE, SCULPTURE
ET GRAVURE

RAPILLY, 53 bis, quai des Grands-Augustins

AUTOGRAPHES et MANUSCRITS

ÉTIENNE CHARAVAY

Archiviste-Paléographe, 4, rue de Furstenberg
Achats de lettres autographes, ventes publiques, expertises, certificats d'authenticité
Publication de la *Revue des Documents historiques* et de *l'Amateur d'autographes*

HENRY DASSON *

SCULPTURE, BRONZES ET MEUBLES
D'ART

106, rue Vieille-du-Temple

HARO * et fils

PEINTRES-EXPERTS

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte.

ORNEMENTS D'ÉGLISE

BIAIS AINÉ

74, RUE BONAPARTE, 74. — PARIS

Chasublerie.
Broderies d'art.
Tentures, etc.

Ameublement d'église.
Orfèvrerie.
Bronzes, etc.

TRAVAUX D'ART SUR DESSINS SPÉCIAUX

L'OFFICE DE LA CURIOSITÉ

et 13, Boulevard de la Madeleine

SOUS LA DIRECTION DE

CHARLES PILLET

ANCIEN COMMISSAIRE-PRISEUR

Se charge de la vente amiable des Objets d'art et des Tableaux qui lui sont confiés

EXPERTISES, CATALOGUES, RENSEIGNEMENTS

LIBRAIRIE

AUGUSTE FONTAINE

35, 36, 37, passage des Panoramas,

A PARIS

MAISON SPÉCIALE

POUR LIVRES RARES ET CURIEUX

Envoi des Catalogues sur demande

OBJETS D'ART

CHINE — JAPON

S. BING

19, RUE CHAUCHAT. — 19, RUE DE LA PAIX

13, RUE BLEUE

27^e ANNÉE. — 1885

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1^{er} janvier ou 1^{er} juillet.

FRANCE

Paris	Un an, 50 fr.; six mois, 25 fr.
Départements	— 54 fr.; — 27 fr.

ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale. .	— 58 fr.; — 29 fr.
--	--------------------

PRIX DU DERNIER VOLUME : 30 FRANCS.

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68). Épuisé.
Deuxième période (1869-84), quatorze années. 750 fr.

Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Prime offerte aux Abonnés en 1884-1885

RAPHAËL ET LA FARNÉSINE

Par Charles BIGOT

Avec 15 gravures hors texte, dont 13 eaux-fortes de T. DE MARE

Un volume in-4° tiré sur fort vélin des papeteries du Marais.

Prix : 40 fr. — Pour les abonnés, 20 fr.; *franco* en province, 25 fr.

Ajouter 5 fr. pour avoir un exemplaire relié.

Il a été tiré de cet ouvrage 75 exemplaires numérotés sur papier Whatman, avec gravures avant la lettre, au prix de 75 fr.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : *L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange*; *Album d'eaux-fortes de Jules Jacquemart*; les *Dessins de maîtres anciens* et *Album de la Gazette des Beaux-Arts* (4^e série).

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

à l'Administrateur-gérant de la *Gazette des Beaux-Arts*

RUE FAVART, 8, PARIS